

Leonardo Miucci

Le sonate per pianoforte di Beethoven.

Le edizioni curate da Moscheles

Dopo la morte di Beethoven, e progressivamente lungo tutto il corso dell'Ottocento, numerose edizioni complete delle sonate per pianoforte hanno letteralmente invaso il mercato editoriale; ispirate da motivazioni alle volte differenti, esse avevano in comune l'obiettivo di diffondere la letteratura beethoveniana, facilitandone spesso l'esecuzione attraverso l'aggiunta d'indicazioni interpretative estranee alla tradizione originale (diteggiatura, dinamica, agogica, pedale, metronomo e così via). Tra queste molteplici iniziative alcune hanno rivestito un peso specifico più importante di altre a causa della particolare autorità riconosciuta al curatore e alla sua confidenza con il linguaggio beethoveniano – si veda, per esempio, l'edizione pubblicata da Carl Czerny, allievo di Beethoven, per Simrock.¹ All'interno di quest'ambito di ricerca, uno spazio lasciato apparentemente inesplorato sembra quello riferibile alla figura di Ignaz Moscheles. Costui si formò a Vienna con Beethoven, dal quale assunse numerose indicazioni riferibili all'interpretazione del proprio repertorio sonatistico e, dopo la morte del compositore, oltre che essere coinvolto direttamente nella prima traduzione inglese della biografia pubblicata da Anton Schindler,² Moscheles diede vita in più occasioni, ed in diverse circostanze, ad edizioni complete teorico-pratiche delle sonate di Beethoven, oggetto del presente contributo.

L'unico studio in letteratura concernente questo argomento è stato pubblicato da Alan Tyson negli anni Sessanta;³ nonostante la sua significativa validità scientifica, si è resa necessaria un'ulteriore ricostruzione di queste circostanze a causa della discreta quantità di nuove fonti documentali emerse di recente. Moscheles, infatti, prese parte a diverse imprese editoriali coeve, anche se il suo ruolo, come spesso accadeva in queste prime antologie ottocentesche, era limitato in qualche circostanza alla semplice aggiunta

- 1 L. van Beethoven: [32] *Sonates pour le Piano, édition revue, corrigée, métronomisée et doigtée par Ch. [Carl] Czerny*, Bonn c. 1856–1868.
- 2 Ignaz Moscheles: *The life of Beethoven*, London 1841, traduzione inglese di Anton Schindler: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840. Per le citazioni ed i rimandi inerenti questo volume, si fa riferimento alla ristampa, dall'edizione inglese del 1841, pubblicata da Oliver Ditson Company, Boston. Sull'argomento vedi anche Anton Schindler: *Beethoven as I knew him*, a c. di Donald W. MacArdle, New York 1996; e Daniel Brenner: *Anton Schindler und sein Einfluss auf die Beethoven-Biographik*, Bonn 2013 (*Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn Reihe IV – Schriften zur Beethoven-Forschung*, vol. 22).
- 3 Cfr. Alan Tyson: Moscheles and his «Complete Edition» of Beethoven, in: *Music Review* 25 (1964), pp. 136–141.

dei segni di metronomo. Le uniche due occasioni in cui, tuttavia, curò edizioni complete delle sonate di Beethoven furono relative alla *Complete Edition*, ideata e pubblicata nella metà degli anni Trenta a Londra (tramite l'editore Cramer) e alla *Pracht-Ausgabe*, stampata a partire dal 1858 a Stuttgart da Hallberger.

Essendo contenuto lo spazio riservato alla presente trattazione, si è ritenuto opportuno considerare esclusivamente l'aspetto storico e quello filologico, rimandando le importanti implicazioni relative alla prassi esecutiva storicamente informata ad altri contributi.⁴ Per tale ragione si è deciso di limitare l'indagine alla ricostruzione delle principali fasi di queste due imprese editoriali, delle più significative caratteristiche testuali e della loro ricezione coeva.

L'edizione Cramer

Genesi e datazione La prima occasione che vide Moscheles nelle vesti di curatore delle opere beethoveniane risale alla metà degli anni Trenta dell'Ottocento. Egli si era trasferito stabilmente a Londra già da qualche anno quando questa opportunità gli venne offerta dall'editore inglese Cramer & Co; il progetto non avrebbe dovuto coinvolgere solo la produzione pianistica, ma tutte le opere di Beethoven: una «*Complete Edition*».

Fornire una precisa data d'inizio a questa impresa editoriale è sicuramente più arduo che seguirne il suo prosieguo nel tempo. A tutt'oggi non è stato ancora possibile stabilire la data esatta di pubblicazione dei primi numeri per varie ragioni: anzitutto Moscheles, trovandosi per la prima volta a dover ricoprire un ruolo del genere, non si pose il problema di inserire all'inizio dell'opera una prefazione che, fra le altre indicazioni, potesse fornire informazioni su tale questione. In secondo luogo non è possibile neanche far ricorso allo studio dei periodici musicali perché dal 1833 al 1835, anni in cui presumibilmente dovrebbe aver preso il via questa iniziativa editoriale, Londra ne rimase completamente priva. Infine neanche il diario pubblicato da Charlotte Embden, moglie del compositore, fornisce indicazioni degne di nota in tal senso.⁵ A ciò va aggiunto che fra tutte le opere pubblicate, pochissime vennero depositate presso i registri della Stationers' Hall: per quanto concerne le sonate per pianoforte, per esempio, solamente dell'op. 57 (la

4 Cfr. Leonardo Miucci: *Le sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven. Le edizioni curate da Ignaz Moscheles*, tesi di dottorato, Berna, Graduate School of the Arts, 2016. Una traduzione tedesca di questa dissertazione è in corso di pubblicazione presso la Beethoven-Haus di Bonn all'interno della serie *Schriften zur Beethoven-Forschung* (2018).

5 Charlotte Moscheles: *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, Lipsia 1872/73; in questa sede si prenderà in esame la traduzione inglese: *The life of Moscheles, with Selections from his Diaries and Correspondence, by his Wife*, 2 voll., a c. di Arthur Duke Coleridge, Londra 1873. Un ulteriore contributo sulla biografia di Moscheles è stato appena pubblicato: Mark Kroll: *Ignaz Moscheles and the changing world of musical Europe*, Woodbridge 2014.

numero 25 nella successione di questa raccolta) vennero depositati i diritti (la registrazione di questa sonata risale al 12 aprile 1837).

L'unico mezzo che si ha a disposizione, quindi, è lo studio dell'andamento cronologico dei numeri di lastra. Questa ricerca è stata condotta da Tyson il quale ha desunto che, a giudicare dai numeri più bassi, le prime opere sarebbero state pubblicate presumibilmente nel 1834.⁶

Tra le prime opere pubblicate, la maggior parte di esse erano sonate per pianoforte: verso la fine del 1835 ne uscirono ben ventitré (fino l'op. 10 n. 3); tra il 1836 ed il 1837 vennero stampate solamente tre sonate (vale a dire l'op. 53, l'op. 57 e l'op. 81a). Infine, tra il dicembre del 1838 e il gennaio del 1839, l'intero corpus delle sonate era terminato; tuttavia, per quanto concerne il prosieguo delle altre opere, il progetto di pubblicazione andò molto avanti negli anni, fino addirittura al trasferimento di Moscheles a Lipsia (1846).

Le uniche informazioni che Charlotte fornisce sull'argomento sono due ed entrambe coerenti con le indicazioni cronologiche ipotizzate. La prima fa riferimento, nel 1836, agli attriti che Moscheles aveva con l'editore:

«Taking a retrospective glance at his dealings with his publishers, Moscheles again complains that only his arrangements of operas and pieces of a similar calibre prove remunerative, whereas his larger and important works command inadequate terms, and the sum paid for the elaborate and conscientiously prepared edition of Beethoven's pianoforte works is actually no compensation for the time expended upon it. After some discussion Moscheles obtained better terms for his larger compositions».⁷

Purtroppo le fonti non hanno restituito nessun prospetto contrattuale tra Moscheles e l'editore Cramer, quindi non è stato possibile evincere il compenso che il curatore aveva ricevuto per la *Complete Edition*.

Nella seconda indicazione (1838) Charlotte semplicemente riporta che:

«In the course of this winter Moscheles wrote his Study in A, 6-8 time, and the song «Liebesfrühling.» Progress was made with the edition of Beethoven's works, and proof-sheets corrected of Mendelssohn's «Andante and Presto in B Major and B Minor,» and of Liszt's new «Studies.»»⁸

Questo ardimentoso progetto non venne mai portato a compimento: eccezion fatta per le sonate già citate, per buona parte della musica da camera con pianoforte e per una minima quantità del repertorio sinfonico, il resto della produzione beethoveniana non venne mai pubblicato. I motivi di questa interruzione vanno presumibilmente

6 Cfr. Oliver W. Neighbour/Alan Tyson: *English Music Publishers' Plate Numbers in the first half of the Nineteenth Century*, London 1965; vedi anche Tyson: *Moscheles and his «Complete Edition»*, pp. 136-137.

7 Moscheles: *The life of Moscheles*, vol. 2, p. 20.

8 Ibid., p. 4.

ascritti agli alti costi di produzione, ma su questo punto non sono emerse evidenze tra le fonti.

Dato che, dal 1840 circa, i lavori proseguirono con estrema lentezza, per avere un'idea abbastanza completa dell'estensione che questo progetto raggiunse è utile confrontare l'elenco delle opere fino ad allora disponibili che Moscheles accluse alla fine della sua traduzione del volume di Schindler nel 1841 (appendice 1, p. 231).

Restringendo il campo alle sonate per pianoforte, invece, la lista è composta da trentasei numeri (appendice 2, p. 234) e doveva certamente essere stata completa entro il 1839 perché tutte e trentasei queste uscite sono indicizzate in un numero di novembre del *The Musical World*.⁹ La composizione in trentasei numeri è dovuta al fatto che l'op. 106 era stata divisa in due parti (esattamente come aveva fatto Beethoven nella sua pubblicazione inglese simultanea)¹⁰ e, oltre alle trentadue canoniche sonate, sono presenti come si è visto le quindici *Variazioni in mi bemolle maggiore con finale alla fuga* op. 35, la *Fantasia in sol minore* op. 77 e l'*Andante in fa maggiore* WoO 57.

La ricezione coeva Da un punto di vista della correttezza testuale, come fa notare a buon diritto Tyson,¹¹ Moscheles sicuramente ha assolto i suoi compiti di curatore in maniera diligente; tant'è vero che non poche sono state le recensioni che hanno premiato le scelte adottate in quest'edizione. In una critica apparsa sul *The Musical World* del 1837 e riguardante la pubblicazione del *Concerto* op. 15, per esempio, si legge:

«This is his fine concerto in C major, consisting of three movements. The middle one, a Largo in four flats. – Independently of the advantage to the musician of possessing a complete edition of such a master, Mr. Moscheles has stamped a value upon the work by his careful and judicious superintendence. The tutti parts are all engraved in smaller character, added to which the solo passages for the various instruments are interwoven, or indicated in the same sized note. The whole publication is essentially valuable.»¹²

Sempre nella stessa rivista del medesimo anno compare un'altra critica positiva, riguardante questa volta la *Sonata* op. 57 (che evidentemente doveva aver conosciuto le stampe proprio nel 1837):

«The present piece was, we believe, noticed by us, when Mr. Moscheles played it at one of his soirées this season. The manner in which it has been edited, and the style in which it is brought out, are worthy

9 Vedi *The Musical World* 12 (14 novembre 1839), p. 459.

10 La *Sonata* op. 106 venne inizialmente pubblicata da Beethoven a Vienna nel 1818 con Artaria mentre nel 1819 il compositore, tramite l'intercessione di Ferdinand Ries che all'epoca risiedeva a Londra, pubblica una seconda edizione per il Regent's Harmonic Institution.

11 Tyson: Moscheles and his «Complete Edition», p. 138.

12 L'articolo fa riferimento al *Concerto* per pianoforte e orchestra n. 1; da *The Musical World* 5 (26 maggio 1837), p. 168.

of a composition instinct with the finest imagination, and creditable to the parties who have undertaken it. If there be a single error in any one of the plates it has escaped us.»¹³

Un paio di anni dopo, nel 1839, sulle pagine del *The Musical World*, si parla ancora della prestigiosa *Complete Edition* curata da Moscheles. In un simpatico dialogo tra un musicista ed un suo amico circa la formazione di una corretta e completa biblioteca musicale, si legge:

«I wish you would give me some hints respecting that kind of pianoforte music which is best calculated to improve a skilful execution and to perfect the taste of an artist. The shops are so full of new things that one knows not whether good, bad, or indifferent [...]. With regard to that sentimental music for the pianoforte that we were just speaking of, Beethoven seems to have offered the model of it in his funeral marches, &c. Looking over Moscheles' edition of this master's Pianoforte Works, I find that sentimental title abound».¹⁴

Nello stesso mese del 1839, il *Musical World* notifica anche la pubblicazione delle Sonate per violino e pianoforte nn. 8 e 9, ma senza sbilanciarsi affatto sull'operato e sulla condotta del curatore.¹⁵

L'Andante in fa maggiore WoO 57, trentacinquesima e penultima uscita della collana in tre volumi dedicati alle sonate, viene pubblicato nel 1839, plausibilmente in marzo, perché sempre nello stesso mese ne troviamo traccia sul *The Musical World*:

«Beethoven's Works, edited by J. Moscheles. No. 35. Andante for the Pianoforte composed by L. V. Beethoven. An elegant singing movement, varied in Beethoven's extraordinary way, and not unmarked by his occasional caprice and humour. Some passages of octaves herein found, will pique the dexterity of players.»¹⁶

Anche in questo caso, come in quelli immediatamente precedenti, il recensore non si sbilancia sulla qualità dell'edizione curata da Moscheles, ma è un importante riferimento per delimitare temporalmente la chiusura dei tre volumi dedicati alle sonate (1839); offre, inoltre, uno spunto interessante di riflessione su i segni di espressione del repertorio

¹³ La recensione si riferisce alla «Sonata appassionata» op. 57; da *The Musical World* 6 (7 luglio 1837), p. 60.

¹⁴ *The Musical World* 11 (7 febbraio 1839), p. 78.

¹⁵ Vedi *The Musical World* 11 (28 febbraio 1839), p. 133: «Beethoven has no sonatas of a more beautiful and original character than those which compose his op. 30 for piano and violin. Every amateur who knows the work, will, at our mention of it, revive a hundred pleasurable recollections, and agree with us that those sonatas furnish the very beau ideal of extravagant poetical imagination, and daring musical thought, chastened and brought within the nicest limits of order. The work before us is the last of the set in G. To those who are unacquainted with it, we may say that it contains exquisite music of a capricious and playful, as well as tender kind. The powers of execution required by both performers, must be masterly, and not less the knowledge of style than the command of notes. All players who have not made themselves acquainted with this work, are daily losing pleasure.»

¹⁶ *The Musical World* 11 (16 marzo 1839), p. 163.

beethoveniano in quanto questo brano era stato concepito, stando alla parole del recensore, con un'inusuale attenzione da parte di Beethoven verso i segni di interpretazione: chi scrive nel 1839 voleva certamente riferirsi all'inconsueta precisione beethoveniana nel fornire indicazioni interpretative in partitura (come i segni di pedale, prescritti con scrupolosità), segni, questi, puntualmente riportati anche da Moscheles.

Oltre agli encomi, in realtà, il curatore dovette subire anche una serie di critiche legate all'imperfezione testuale di qualcuna delle sonate da lui curate, svelando in un certo qual modo i limiti di una coscienza testuale che doveva ancora svilupparsi. Una prima inversione di tendenza nella recezione dell'operato di Moscheles si registra, infatti, già nel 1841, quando, sempre sul *The Musical World*, si paragonano le lastre dell'edizione Mozart pubblicate da Cipriani Potter con quelle di Moscheles:

«Mozart's Pianoforte Works. Nos. 32 and 33. Edited by Cipriani Potter. Coventry and Hollier. This interesting collection progresses admirably, and every day rises higher in public estimation. It has an inestimable advantage over the edition of Beethoven, edited by Herr Moscheles; Mr. Cipriani Potter does not, like that very conceited and self-sufficient personage, think himself cleverer than his author, but sticks to his text like a true enthusiast, the reason being that Mr. Potter is twice as good a musician as Mr. Moscheles, and can understand what to the latter gentleman is unintelligible; and thus the public have a better and more correct edition, the artistic modesty of Mr. Potter preventing his dabbling and meddling with the text of Mozart, as Mr. Moscheles dabbles and meddles with that of Beethoven, often metamorphosing a piquant idea into a twaddling platitude, a mawkish commonplace, or a downright absurdity.»¹⁷

L'autore della recensione, in questo caso, sembra utilizzare l'iniziativa editoriale di Cipriani Potter esclusivamente come pretesto per poter attaccare, ed anche molto duramente, l'edizione Beethoven di Moscheles. Non sappiamo se di tutta la collana, ormai nel 1841 prossima al completamento, il recensore stesse prendendo di mira qualche uscita in particolare o l'intera antologia in generale. Considerando, tuttavia, che il *casus* della recensione era rappresentato da sonate per pianoforte solo (ma di Mozart), risulta possibile speculare che è proprio al repertorio sonatistico che ci si stesse riferendo. Il commento è di quelli, tuttavia, che lasciano poco spazio al dubbio perché si fa riferimento a grosse responsabilità da parte del curatore, avendo trattato il testo beethoveniano con poco rispetto.

Le critiche della rivista londinese non si placarono con questo episodio; un anno dopo, infatti, nel 1842, un utente pubblica un annuncio al quale segue la risposta del direttore della rivista:

«Beethoven's Works. To the Editor of the Musical World.

Sir, – you have always shown yourself ready to expose unfair dealing, and I beg to place before you a very strong case of it – A short time since an eminent house advertised a new edition of Beethoven's

17 *The Musical World* 16 (16 dicembre 1841), p. 393.

works, to be edited by Mr. Moscheles. Imagine my surprise on comparing their «corrected copy» of a sonata with an older one published by Messrs. Cocks & Co., to find that the very same plates had been used in both cases, and the very same errors (and those not a few) existed in both editions – verbum sap. Yours, H. Walker.

We have looked through the sonata in question, and regret to find that it is by no means so perfect as it ought be – however, the errors are such as a musician would easily detect, being very obvious, and evidently carelessnesses of the engraver – the plates have seen their best days, being those originally the property of Clementi and Co., and certainly not those used by Mr. Cocks – we recommend Mr. Moscheles and his publishers to revise their edition, and for their own credit's sake, to give us a new one – Beethoven merits this, and we are persuaded there is no lack of spirit or inclination in the parties to render him justice. Ed. M. W.»¹⁸

La sonata a cui si riferisce l'articolo plausibilmente dovrebbe essere o l'op. 110 o l'op. 111, la cui edizione simultanea in Inghilterra era stata approntata da Beethoven nel 1823 tramite l'intercessione di Ries.¹⁹ Le questioni filologiche legate alle fonti consultate da Moscheles verranno argomentate nel prossimo paragrafo; in questa sede, tramite la recezione coeva, si vogliono semplicemente ripercorre le tappe della *Complete Edition*, la cui ultima eco si registra nel 1857, a ridosso della seconda impresa editoriale di Moscheles, nel 1858, con Hallberger. Attraverso un altro duro attacco, infatti, da parte del *The Musical World*, e questa volta concernente le indicazioni metronomiche, nel numero di agosto del 1857 si legge:

«The Metronome. To the Editor of the Musical World.

Sir, – will you kindly inform me whether I am right or wrong with regard to my reading of the Grand Sonata (Beethoven), Part I., Op. 106) [sic], key B flat. I have never heard it played, but I have always played it myself under the idea that it required much fire and animation. I find, however, on setting the metronome to Moscheles' time ♩ = 138, that if he is right, I must have made a sad mistake in the reading for the last five or six years. My time for it has unfortunately been about half way between ♩ = 138 and ♩ = 138 – just half as fast again. As you have had many opportunities of hearing Miss Goddard play this sonata, I shall feel much obliged if you will inform me, in your next number, the time she takes the first four bars. I cannot understand how the proper effect can be given to it at ♩ = 138. After the first double bar, where it goes into G major, it seems extremely stupid to poke along so slowly. There are, doubtless, innumerable difficulties shirked by taking the time so slow. I remain, sir, yours very truly, R. A. M.

[Miss Goddard, if we may judge from her public performances, is of the same opinion as our correspondent about the first movement. By the way, how fast does «R. A. M.» take the last movement – the fugue? – Ed. M. W.].»²⁰

18 *The Musical World* 17 (6 ottobre 1842), p. 322.

19 Sulle edizioni simultanee ed autorizzate del repertorio beethoveniano vedi Alan Tyson: *The Authentic English Editions of Beethoven*, London 1963.

20 *The Musical World* 35 (22 agosto 1857), p. 532.

Le giuste osservazioni rilevabili in questo editoriale colpiscono ancora una volta la validità delle indicazioni fornite nella sua *Complete Edition* da Moscheles. Questo attacco, in particolare, sembra andare a segno con ancora più efficacia considerando che Beethoven stesso abbia lasciato, si tratta di un *unicum*, le indicazioni metronomiche per l'op. 106 (nel caso del primo movimento: $\text{♩} = 138$). Purtroppo, sia il redattore del *Musical World*, sia il suo corrispondente, non dovevano evidentemente conoscere la lunga spiegazione che Moscheles aveva fornito circa questa sua interpretazione dell'op. 106 nelle pagine del *The life* di Schindler, con cui, tra l'altro, aveva intavolato una feroce discussione. Forte di questa sua coerente e corretta ricostruzione, Moscheles ribadisce, infatti, anche lo stesso valore metronomico per l'edizione Hallberger.²¹ Quello che colpisce ancora una volta, tuttavia, è la mutata stima nei confronti del curatore. Se nella prima parte degli anni Trenta, infatti, Moscheles continuava ad essere visto come un'autorità nel campo beethoveniano, sia per le sue esecuzioni che per le sue edizioni, la ricezione di quest'ultime, al contrario, iniziò a mutare tra il pubblico londinese dal principio degli anni Quaranta. Le ragioni di questo mutato sentimento nei confronti di Moscheles affondano radici in una serie di considerazioni.

Caratteristiche principali ed esegesi testuale Il problema fondamentale della questione è che quella del curatore era una figura tutto sommato abbastanza recente: non erano, soprattutto per chi era ad una prima esperienza in questo settore, ben chiari quali fossero le metodologie da adottare per preservare l'integrità di un testo musicale.

I limiti di Moscheles erano legati al fatto che vedeva i doveri di curatore semplicemente nel correggere gli ovvi errori di stampa presenti nel testo musicale, fissare il tempo tramite indicazioni metronomiche ed aggiungere appropriati segni di dinamica, di espressione e di fraseggio. Considerata, inoltre, l'entità delle accuse registratesi sui giornali musicali inglesi dagli anni Quaranta, risulta legittimo interrogarsi in *primis* sulla tipologia delle fonti consultate da Moscheles. Per questo primo progetto editoriale, infatti, il curatore sembra non si sia preoccupato di procurarsi gli autografi (ove possibile) o le edi-

21 Questa è la spiegazione di Moscheles circa il suo operato, pubblicata nel 1841 in una nota alla traduzione della *Biographie* di Schindler: «I have, in my edition of this sonata, marked the time of the first movement 138 of Maelzel's metronome, because Beethoven himself had fixed that number. He, according to Wegeler's Notizen, gives it with a minim; I with a crotchet: but neither of these can, to my mind, be made to suit the character of the movement. The minim increases it to so fearful a prestissimo as Beethoven could never have intended, since he desired the *assai*, originally prefixed to the *allegro*, to be omitted. The crotchet slackens the movement all too much; and although I have, in my edition, allowed Beethoven's numbers to remain, in deference to the great man, yet I would advise the player to hold a middle course, according to the following mark: $\text{♩} = 116$.» Moscheles: *The life of Beethoven*, p. 244.

zioni originali. Si accontentò, visti i presupposti precedentemente esposti, di far riferimento ad edizioni che circolavano in Inghilterra che lui stimava essere accurate: quella stampata da Haslinger a partire dal 1828,²² o addirittura riutilizzando le lastre precedentemente incise da Clementi & Co. nel 1823 (il che, da una parte, risulta legittimo, considerando che Moscheles, in quegli anni, risiedeva a Londra).

Tale negligenza di fondo è stata la causa dei diversi errori testuali che si riscontrano dall'analisi di questa prima edizione completa delle sonate.

Nell'esegesi è stato possibile in diversi casi identificare alcune familiarità testuali piuttosto evidenti attraverso le quali si è risalito con assoluta certezza alla fonte in questione adoperata da Moscheles. Come accennato, spesso queste fonti erano quelle circolanti all'epoca nel mercato inglese e che quindi il curatore ha potuto procurarsi con maggiore agilità. Un caso piuttosto rappresentativo concerne la sonata op. 106 che nella Complete Edition deve aver conosciuto le stampe tra il 1838 e il 1839. Prima di presentare le concordanze tra le lezioni dei vari testimoni è però necessario formulare una premessa iniziale. L'autenticità ed autorità di queste edizioni circolanti in Inghilterra è da considerare con la giusta cognizione di causa. Il processo editoriale delle edizioni simultanee inglesi (vedi le opp. 106, 109 e 110) non è stato spesso seguito in prima persona da Beethoven, ma delegato in qualche caso ai suoi allievi – come Ries e Moscheles. Il compositore, infatti, era piuttosto propenso, negli ultimi anni in particolare, a bilanciare la propria visione artistica con le urgenti necessità economiche.²³ Come, d'altronde, fa giustamente notare Tyson:

«An authentic edition is one which has the authority of the composer behind it: it is an edition published with his approval and assistance. For Beethoven, one may suspect, the distinction was largely a financial one: the authentic editions were the ones for which he got paid.»²⁴

L'esegesi della Sonata op. 106, come si accennava sopra, trova numerosissimi punti di contatto con l'edizione, peraltro già citata, che Beethoven pubblicò a Londra, tramite Ries nel 1819, col The Regent's Harmonic Institution, ignorando totalmente l'edizione Artaria, pubblicata a Vienna sempre nello stesso anno. La prima ed evidente ragione della

²² Sull'argomento vedi Otto Erich Deutsch: *Beethovens gesammelte Werke. Des Meisters Plan und Haslingers Ausgabe*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1930/31), pp. 60–79.

²³ Oltre che confermare questo atteggiamento direttamente in prima persona in alcune lettere, Beethoven, nel 1823, registra questa conversazione a riguardo: «Io non scrivo soltanto quel che preferirei scrivere, ma anche in considerazione del denaro che mi occorre. Con ciò non è per il caso di asserire che io scriva puramente per il denaro – superato questo periodo, spero di poter finalmente scrivere ciò che v'ha di più alto per me e per l'arte». Vedi Georg Schünemann: *I quaderni di Conversazione di Beethoven*, a c. di Guglielmo Barblan, Torino 1968, p. 1116, traduzione italiana di Ludwig van Beethovens *Konversationshefte*, a c. di Georg Schünemann, Berlino 1941–1943, quaderno XXIX, 1823.

²⁴ Tyson: *The Authentic English Editions*, p. 22.

vicinanza dell'edizione «Cramer» con quella «Regent» è data dall'articolazione strutturale della sonata stessa. Beethoven l'aveva inizialmente concepita, e pubblicata a Vienna, in quattro movimenti: I. Allegro, II. Scherzo. Assai vivace, III. Adagio sostenuto, IV. Largo – Allegro risoluto (fuga a tre voci); mentre l'edizione simultanea inglese era strutturata con solamente tre movimenti, nell'ordine: l'Allegro (I), l'Adagio (III) e lo Scherzo (II). La successione del secondo e terzo movimento è stata invertita plausibilmente per dare l'idea di completezza della sonata nella classica struttura «allegro – adagio – allegro». ²⁵ E proprio da questa divisione strutturale che prende spunto Moscheles dividendo la sonata in due parti, in due singole uscite: la prima (numero di lastra 2622) conteneva, nell'ordine, i movimenti I – III – II; la seconda parte (numero di lastra 2623) il Largo con la fuga.

Ma le somiglianze, rimarcabili sia nel numero che nella loro importanza filologica, sono rintracciabili anche nei contenuti di tutti i movimenti. Nel primo, per esempio, è singolare che Moscheles riporti l'indicazione metronomica dell'edizione inglese ($\text{♩} = 138$) e non di quella viennese ($\text{♩} = 138$). ²⁶ È sufficiente, tuttavia, osservare l'incipit dell'Allegro iniziale, concentrando l'attenzione sulle dinamiche delle prime due misure, per comprendere quanto l'edizione Cramer sia prossima a quella beethoveniana, ma non quella di Artaria, bensì quella ristampata a Londra (esempio 1).

Oltre a mancare i segni di staccato sugli accordi di battuta 3, le dinamiche iniziali di *1c* (fortissimo ad entrambe le mani) differiscono da quelle di *1a* ed *1b* (forte con uno sforzato al primo accordo di tonica della prima battuta). Ma dall'osservazione di ulteriori similitudini, e soprattutto di altri elementi, come l'impaginazione, è emerso, in maniera incontrovertibile, che Moscheles per questa sonata non solo si sia ispirato all'edizione del Regent's Harmonic Institution ma ne abbia addirittura riciclato le lastre. Tale asserzione risulta evidente da numerosi dettagli, come già accennato: l'identica disposizione delle battute, l'impaginazione e la scelta dei caratteri.

Nonostante ciò, Moscheles ha ritenuto comunque di modificare le lastre precedentemente incise laddove necessario, al fine di correggere eventuali errori o refusi (di cui Beethoven stesso si era accorto ma che non aveva modo di emendare). Le modifiche ed aggiunte, però, sono di numero davvero sparuto e di certo non inficiano le «intenzioni del compositore» come paventato dalla recensione pubblicata sul *The Musical World* del

25 L'ultimo movimento è stato pubblicato separatamente come *Introduction & Fugue*. Sull'argomento vedi Basilio Fernández Morante: *A Panoramic Survey of Beethoven's Hammerklavier Sonata*, Op. 106. Composition and Performance, in: *Notes* 71/2 (2014), pp. 237–262.

26 E risulta singolare anche il fatto che l'edizione inglese riporti il valore di 138 alla semiminima, e non alla minima, nonostante le precise indicazioni fornite a Ries da Beethoven nella lettera n. 1309, del 16 aprile 1819, in: *Ludwig van Beethoven: Epistolario 1817–1822*, a c. di Sieghard Brandenburg e Luigi Della Croce, Milano/Roma 2003 (Beethoven Epistolario, vol. 4), pp. 237–238.



a



b



c

ESEMPIO 1 Beethoven: Sonata op. 106, Allegro (I)

a: London, The Regent's Harmonic Institution (1819);

b: London, Cramer/Moscheles (1838 circa);

c: Wien, Artaria (1819)

1841.²⁷ Questa sonata, infatti, presentava già un testo particolarmente ricco d'indicazioni interpretative; come, a ragione, fa notare Czerny:

«He [the performer], therefore who has thoroughly understood and acted upon our previous directions, will require but few remarks in reference to this work, as the numerous marks of expression given by the author himself, will be amply sufficient to guide him.»²⁸

È plausibilmente per questa ragione che le aggiunte di Moscheles sono davvero limitate nel numero e nella loro rilevanza, sia da un punto di vista filologico che di prassi esecutiva. La serie di correzioni apportate dal curatore hanno chiaramente l'intenzione di ovviare ad evidenti refusi sia diastematici, sia riguardanti ovvi segni di articolazione. Un esempio

²⁷ Vedi nota n. 17.

²⁸ Carl Czerny: On the Proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano, ed. by Paul Badura-Skoda, Wien 1970, p. 54.

calzante di questo approccio è riscontrabile negli staccati alla mano destra, del primo movimento, alle misure 29–30 (esempio 2).

Quello che apparentemente sembrerebbe un refuso, ossia l'ingiustificata assenza degli staccati nelle battute 29 e 30 laddove non sussiste una particolare ragione espressiva ma in continuità con le misure 26–28 (staccate), viene corretto da Moscheles con l'aggiunta, per l'appunto, degli staccati alla mano destra nelle misure 29 e 30 (esempio 2c) – segni di articolazione assenti anche nell'edizione viennese (esempio 2a). Le correzioni di questo tipo, rispetto alla fonte inglese, sono davvero numerose lungo la sonata: sempre nel primo movimento, l'introduzione del piano, per esempio, sull'ultimo quarto di battuta 8 (presente nell'edizione viennese ed assente in quella inglese).

Altro elemento interessante nell'esegesi di questa sonata risulta una piccola aggiunta che chiarisce ulteriormente, laddove ce ne fosse ancora bisogno, la ragione per le versioni alternative negli acuti che in questo primo movimento sono presenti numerose nell'edizione 1819 inglese, ma assenti in quella viennese. L'esempio 3 dimostra l'entità dell'aggiunta all'interno della variante inglese (esempio 3).

Moscheles ha sentito l'esigenza di inserire una piccola didascalia «P. F. up to C» che avvertisse l'interprete di utilizzare la versione alternativa solamente se imposto dalla limitata estensione dello strumento (il curatore aveva ben presente le differenze strutturali – ed anche timbriche – fra gli strumenti viennesi e quelli inglesi). Beethoven, infatti, compose questa sonata chiaramente su di uno strumento viennese avente l'estensione di almeno 6 ottave, ma questi strumenti riuscivano a raggiungere il f''' (precisamente $FF-f'''$) mentre i contemporanei strumenti inglesi, sempre della medesima estensione di sei ottave, racchiudevano i registri circoscritti al do ($CC-c'''$). Questo significava che tutte le note sopra il c''' erano inesistenti su questi ultimi strumenti – ed in questa sonata molti passi si spingono fino a quel limite del registro acuto (questa, tra l'altro, era una problematica comune a chi tentava di tradurre su strumenti inglesi, il repertorio concepito su esemplari viennesi).²⁹

Aldilà di questi dettagli minori, tuttavia, le aggiunte di Moscheles sono davvero insensibili. Per quanto riguarda, per esempio, quelle di pedale, l'unica indicazione non

29 Addirittura Johann Nepomuk Hummel nelle sue trascrizioni dei concerti per fortepiano di Mozart pubblicate per un editore londinese (Chappell) negli anni Trenta, sente l'esigenza di specificare in frontespizio «N.B. These Concertos are Arranged for the Piano Forte from C to C.» Vedi Leonardo Miucci: Mozart after Mozart, editorial lessons in the process of publishing J. N. Hummel's arrangements of Mozart's piano concertos, in: *Music + Practice* 2 (2015), online su www.musicandpractice.org/volume-2/arrangements-of-mozarts-piano-concertos (14 giugno 2017); i frontespizi di queste edizioni sono stati riprodotti nell'edizione critica moderna: Wolfgang Amadeus Mozart: Piano concerto in D minor KV 466, B-flat major KV 456, C Major KV 503, C Minor KV 491, arranged for solo piano and three accompanying instruments by Johann Nepomuk Hummel, a c. di Leonardo Miucci, Launton 2013–2017.



ESEMPIO 2 Beethoven: Sonata op. 106, Allegro (I). a: Wien, Artaria (1819), misure 29-32; b: London, The Regent's Harmonic Institution (1819), misure 25-29; c: London, Cramer/Moscheles (1838 circa), misure 25-29



ESEMPIO 3 Beethoven: Sonata op. 106, Allegro (I) a: London, The Regent's Harmonic Institution (1819), misure 43-48; b: London, Cramer/Moscheles (1838 circa), misure 43-48

presente nelle fonti precedenti è quella relativa al primo movimento dove il curatore aggiunge un segno di pedale «di risonanza» alle misure 39–44 (il cui rilascio si scorge alla misura 44 dell'esempio 3b).

Vi sono, tuttavia, imperfezioni, presenti già nelle lastre che Moscheles ha ricevuto, e delle quali il curatore non si è accorto. Una riguarda, per esempio, l'assenza dei segni di rilascio del pedale alle misure 21–22, 34 e 196 (attacco), ma presenti nelle lastre viennesi (sempre dell'Allegro iniziale). Particolare curioso è che nessuna di queste edizioni, compresa quella originale di Artaria, presenti il rilascio del pedale che inizia a battuta 344, chiaramente un refuso sedimentatosi poi nelle successive ristampe, compresa la moderna Urtext (dilemma al quale Moscheles proporrà una soluzione nella successiva edizione Hallberger).

Dall'analisi dell'edizione Cramer dell'op. 106 si può convenire sul fatto che l'approccio di Moscheles fosse stato piuttosto conservativo, riproponendo principalmente, salvo alcune correzioni, l'edizione precedente inglese. Per quanto concerne le fonti consultate dal curatore, tuttavia, alcuni dubbi permangono. Lo scrivente, infatti, non concorda con quanto affermato da Tyson, secondo il quale l'edizione Artaria fosse stata consultata da Moscheles solo successivamente, in occasione della *Gesamtausgabe* di Hallberger.³⁰ Ci sono, infatti, importanti indizi che depongono per la tesi opposta. Uno su tutti, ancora una volta, riguarda l'indicazione del pedale.

L'edizione Cramer presenta in realtà numerosi segni di continuità con la precedente edizione inglese anche per quanto concerne i segni di pedale. Oltre alle lezioni già citate, si veda, per esempio, l'Adagio, in cui Beethoven chiaramente prescrive a Ries l'utilizzo del pedale degli smorzi già a battuta 2 (tale direttiva è assente nell'edizione Artaria). Ma l'edizione dell'Harmonic Institution, rispetto a quella Artaria, è manchevole a battuta 1 dell'indicazione «una corda» (e di «tutte le corde» di battuta 27). Addirittura Beethoven si premurò di inserire una legenda che spiegasse i simboli adottati in partitura per azionare il meccanismo, provvisto sugli strumenti viennesi di quel periodo, per il quale era possibile percuotere il numero delle corde singolarmente. A piè della prima pagina dell'Adagio, infatti, Beethoven precisa: «Una Corda (:U:C:) bedeutet Eine Saite, Tutte Corde (:T:C:) bedeutet Drey Saiten, poi a poi due tre Corde nach und nach 2. und 3. Saiten.»³¹ Il meccanismo dell'una corda spostava l'intera meccanica verso destra fino a posizionare il martello in maniera tale da percuotere una sola corda, quella più a destra. La pressione più o meno progressiva di questo pedale permetteva di percuotere anche solamente due corde; rilasciandolo completamente, i martelli tornavano nella loro posizione usuale (tre corde). Beethoven doveva apprezzare parecchio questa tecnica e l'utilizzo

30 Cfr. Tyson: Moscheles and his «Complete Edition», p. 139.

31 Ludwig van Beethoven: *Grande Sonate pour le Piano-Forte* op. 106, Vienna [1819], p. 25.

progressivo del pedale di «una corda» perché simili prescrizioni sono presenti già nella Sonata op. 101 (1817) e nel Concerto per pianoforte ed orchestra op. 58 (1808).³² Ed è sottostimato ancora modernamente, in tal senso, il valore della lettera che Beethoven scrisse a Nikolaus Zmeskall nel 1802, circa l'acquisto di un nuovo pianoforte:

«Lei, mio caro Z., può dare tranquillamente la precedenza a Walter nel trattare il mio affare; in primo luogo perché lo merita senz'altro, ma poi anche perché, dal giorno in cui si è cominciato a pensare che i miei rapporti con lui fossero tesi, l'intero sciame dei fabbricanti di pianoforte mi si affolla intorno per servirmi – e gratis. Ognuno di loro vuol farmi un pianoforte proprio come lo voglio io, così Reicha è stato vivamente pregato dal fabbricante del suo piano forte di convincermi a lasciargliene fare uno per me; ed è uno dei più fidati; da lui ho già visto dei buoni strumenti – Faccia quindi capire a Walter che io gli pago 30 ducati, mentre dagli altri posso avere dei pianoforti gratis; ma non più di 30 ducati e a condizione che sia mogano, inoltre insisto affinché il registro abbia anche un pedale [Zug mit einer Saite] sarebbe il pedale «una corda»].³³

Sembra quindi intenzionale da parte di Beethoven la possibilità di avvalersi della percussione di una sola corda ed il fatto che Moscheles abbia colto l'importanza di questo dettaglio nell'edizione dell'op. 106 per la Complete Edition (indicando «una corda» a battuta 1) lascerebbe supporre che avesse tra le mani anche l'edizione Artaria.

Questo suo atteggiamento di carattere piuttosto conservativo è testimoniato in tutti gli altri casi in cui Moscheles ha potuto disporre delle edizioni autentiche inglesi circolanti in quegli anni: vale a dire, oltre l'op. 106, anche le Sonate opp. 31 n. 3 (Clementi, 1804), 110 e 111 (Clementi, 1823).³⁴ Il curatore, così come nel caso dell'op. 106, non solo si è ispirato alle lastre inglesi, ma le ha addirittura riciclate. Si veda l'esempio della Sonata op. 111 di cui certamente è venuto in possesso delle lastre di Clementi.

Questa sonata rappresenta un caso di filologia testuale particolarmente complesso perché Beethoven la pubblicò con Schlesinger a Parigi nell'aprile del 1823 e a Londra con

32 Risulta poco plausibile la tesi di Rosamond Harding secondo cui Beethoven avesse composto questi brani perché ispirato dai «Pianofortes with Octave Couplers», cioè pianoforti dotati di doppie tavole armoniche, doppie corde e meccaniche. Dall'analisi, infatti, di tutte le fonti non risulta Beethoven abbia mai posseduto o avuto a sua disposizione simili strumenti. La spiegazione di «una, due e tutte le corde» è quindi spiegabile esclusivamente con la tecnica del pedale progressivo. Cfr. Rosamond E. M. Harding: *The Piano-Forte. Its History Traced to the Great Exhibition of 1851*, Cambridge 1978, pp. 105–106.

33 Cfr. lettera n. 116, del novembre 1802, in: Ludwig van Beethoven: *Epistolario 1783–1809*, a c. di Sieghard Brandenburg e Luigi Della Croce, Milano/Roma 1999 (Beethoven Epistolario, vol. 1), pp. 237–238. Sull'argomento vedi anche: William S. Newman: *I pianoforti di Beethoven e i suoi ideali di pianoforte*, in: Beethoven, a c. di Giorgio Pestelli, Bologna 1988, pp. 267–320.

34 L'op. 31 n. 3 è stata registrata da Clementi alla Stationers' Hall il 3 settembre 1804 (diritti di Nägeli regolarmente acquistati). Le opp. 78 e 79 sono state pubblicate autonomamente da Beethoven mentre per le opp. 110 (registrata il 2 luglio 1823) e 111 (registrata il 3 luglio 1823) il compositore si è avvalso dell'intercessione di Ries.

Clementi³⁵ sempre nello stesso mese. Essendo l'edizione di Schlesinger piena di errori, Beethoven decise di approntare una nuova edizione «corretta» che pubblicò in gran fretta a Vienna con Cappi & Diabelli; certamente entro giugno perché il primo luglio, da Hetzendorf, scriveva all'arciduca Rodolfo: «La Sonata in do minore era stata incisa a Parigi con molti errori e, poiché è stata nuovamente incisa qui, ho cercato di renderla il più corretta possibile.»³⁶ Beethoven non poteva esprimersi meglio dicendo «più corretta possibile» perché anche questo testimone presenta diversi errori e refusi. Riepilogando, le fonti che Moscheles poteva aver a disposizione per l'edizione dell'op. 111 della *Complete Edition* sono, in ordine cronologico: l'edizione parigina Schlesinger (Sc), l'edizione londinese Clementi (Cl), l'edizione viennese Cappi & Diabelli (CD) e l'edizione completa Haslinger (Hs).

L'analisi delle lezioni differenti tra l'edizione Cramer curata da Moscheles e quella Clementi (in altre parole le modifiche apportate dal curatore alle lastre) svelerà quale altra fonte aveva a disposizione Moscheles per la correzione di questa sonata ed in caso di fonti multiple, come in questo, quale fosse quella *princeps*.

In generale va premesso che le alterazioni introdotte da Moscheles hanno riguardato esclusivamente la correzione di ovvi refusi. A differenza dell'op. 106, in questa circostanza il curatore non ha introdotto neanche una singola indicazione di pedale che non fosse presente nell'originale o altri segni di articolazione, se non in un paio di casi trascurabili (dove l'edizione Clementi ometteva erroneamente tali indicazioni). Si veda, in tal senso, le seguenti correzioni sostanziali del primo movimento: il *mi bemolle* nel primo accordo della mano sinistra alla misura 8; il raddoppio d'ottava alla mano destra (misura 101); la correzione dell'ultimo accordo alla mano sinistra nella misura 116 piuttosto che le indicazioni dinamiche fra le battute 34 e 35. Queste correzioni, in realtà, potrebbero state essere ispirate da tutte le fonti disponibili (Sc, CD, Hs). Tuttavia, vi sono già nel primo movimento alcune lezioni guida indicanti con una certa plausibilità che Moscheles avesse tra le mani, come punto di riferimento, l'edizione Schlesinger. Un esempio riguarda gli staccati di misura 146 e 147, presenti solamente in Sc; o lo *sforzato* alla mano destra a battuta 63 o quello della mano sinistra relativo alla battuta 50. Diversi altri sarebbero gli esempi da poter citare che provano la loro unicità relativamente alla fonte parigina.

Che Moscheles avesse a disposizione l'edizione Schlesinger non sorprende visti i rapporti che aveva intessuto con l'editore, proprio per conto di Beethoven, negli anni

35 Muzio Clementi deposita la sonata presso la Stationers' Hall il 25 aprile 1823. Cfr. Tyson: *The Authentic English Editions*, p. 110.

36 Lettera n. 1686, del primo luglio 1823, in: Ludwig van Beethoven: *Epistolario 1823–1824*, a c. di Sieghard Brandenburg e Luigi Della Croce, Milano/Roma 2004 (Beethoven Epistolario, vol. 5), pp. 195–199.

Venti dell'Ottocento.³⁷ Quello che sorprende, invece, è ripensare alle critiche apparse sulle pagine del *The Musical World* nei confronti del ruolo di curatore svolto dal boemo: se quell'editoriale, come interpretato da Tyson, si riferisce probabilmente all'op. 111, non se ne comprende il senso, considerate le numerose correzioni apportate da Moscheles rispetto all'edizione Clementi che, di fatto, ha consegnato al mercato inglese un testo sostanzialmente meno corrotto rispetto a quanto rilevabile nella tradizione editoriale fino a quel momento.

Le uniche differenze, per le quali probabilmente Moscheles è stato criticato, possono riguardare alcune difformità nei segni di articolazione presenti in Sc e CD, soprattutto laddove queste fonti propongono lo staccato con il punto mentre nell'edizione Cramer si ritrova lo staccato espresso con il trattino.³⁸ Va subito premesso che tali varianti sono relative esclusivamente al primo movimento e riguardano pochissimi casi. Uno di questi è particolarmente interessante e riguarda lo staccato nell'accordo di battuta 71. Questo segno di articolazione, assente in Cl, ed espresso tramite puntino da Sc, CD (esempi 4a e 4b) ed Hs, viene al contrario riportato da Moscheles con il trattino (esempio 4c).

Di questa sonata, tuttavia, sono conservati sia l'autografo (esempio 4d) sia la copia che era stata approntata per l'incisore di Schlesinger (esempio 4e).³⁹

Come è possibile rilevare da questi esempi, l'operato di Moscheles, concorde con le fonti manoscritte, ha di certo restituito una maggiore correttezza testuale, in questa come in altre sonate, rispetto alla tradizione filologica pregressa.

Atteggiamento diverso da parte del curatore si registra per l'edizione dell'op. 110. È, infatti, piuttosto significativa, ma non del tutto sorprendente, il fatto che Moscheles abbia in questa circostanza riutilizzato le lastre dell'edizione Clementi (1823) in toto, senza alcuna minima modifica o correzione dei refusi. Questo approccio, conservativo nel significato più estremo del termine, risulta ulteriormente singolare se si considera che Moscheles nel 1822, facendo da intermediario tra Beethoven e Schlesinger per il processo di corre-

37 Moscheles non solo ebbe parte attiva alla pubblicazione parigina della Sonata op. 109 di Beethoven (l'annuncio dell'uscita di questa sonata risale al 23 febbraio 1822), ma curò e preparò personalmente la prima edizione della Sonata op. 110. Cfr. Alan Tyson: Maurice Schlesinger as a Publisher of Beethoven, 1822–1827, in: *Acta Musicologica* 35 (1963), pp. 182–191.

38 La questione dell'interscambiabilità tra lo staccato espresso con il trattino o con il cuneo nelle fonti di questo periodo (sia a stampa che manoscritte) è un argomento ampiamente dibattuto in letteratura. Vedi, tra la vasta bibliografia, Frederick Neumann: Dots and Strokes in Mozart, in: *Early Music* 21 (1993), pp. 429–436; Franz Kullak: *Beethoven's Piano Playing*, a c. di Anton Kuerti, Mineola 2013; e Bernd Krause: Mehr als nur «Strich» und «Punkt». Zu einer artikulationstechnischen Skizze im «Utkast en Musikalisk Dictionnaire» von Joseph Martin Kraus (2008), online su www.academia.edu/5896319 (15 giugno 2017).

39 Le fonti relative ad entrambi questi esempi, l'es. 4d (BH 71) e l'es. 4e (Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 54), sono custodite presso l'archivio della Beethoven-Haus Bonn.

a 

b 

c 

d 

e 

ESEMPIO 4 Beethoven: Sonata op. 111, Maestoso
a: Paris, Schlesinger (1823), misure 69–76; b: Wien,
Cappi & Diabelli (1823), misure 71–77; c: London,
Cramer/Moscheles (1835), misure 69–71; d: Autografo,
misure 70–71; e: copia ms per Schlesinger, misure 71–75

zione delle bozze dell'edizione parigina, aveva avuto occasione di notare le differenze testuali tra la fonte londinese stampata da Clementi e quella parigina pubblicata da Schlesinger. In questo caso, tuttavia, la poca attenzione riservata dal curatore alle problematiche di carattere testuale è da imputare plausibilmente alla fretta con la quale, in questa fase, i singoli fascicoli erano stampati.

Dall'esegesi di queste sonate che avevano avuto una precedente tradizione editoriale inglese ed autorizzata da Beethoven stesso è, quindi, emerso in maniera inequivocabile che Moscheles aveva ottenuto le lastre dagli editori (Clementi e The Regent's Harmonic Institution), riutilizzandole per le stampe della sua *Complete Edition* dopo aver inserito qualche piccola modifica. Come Moscheles possa essere venuto in possesso di queste lastre è un passaggio che le fonti ancora non hanno chiarito.

Per quanto concerne il Regent's Harmonic Institution, le uniche informazioni di cui si dispone sono relative alla sua fondazione: creata nel 1819 da figure di spicco del panorama musicale londinese (tra cui François Cramer, suo fratello Johann Baptist e Sir George Smart) risultò attiva per pochi anni, producendo un numero limitato di edizioni (tra cui, appunto, l'op. 106).⁴⁰ Nel 1825, infatti, l'intera compagnia fu rilevata da altri due editori minori, William Hawes e Thomas Welsh che, ovviamente, acquisirono tutto il patrimonio di lastre, ed i cui rapporti con Moscheles e/o Cramer sono ancora del tutto oscuri. Si può, tuttavia, plausibilmente immaginare che Cramer, facendo credito sul fatto che aveva fatto parte del Regent's Harmonic Institution e della prima edizione dell'op. 106, possa aver in qualche modo fatto leva su questa sua pregressa esperienza, ottenendo così indietro le lastre da Hawes e Welsh.

Per quanto concerne Clementi, invece, è noto che si ritirò dai commerci musicali (compreso quello editoriale) nel 1831, passando l'intero suo lascito, per altri tre anni, ai fratelli Collard che nel 1834 (esattamente il periodo di concepimento della *Complete Edition*) vendettero l'attività, incluso l'intero corpus di lastre. Queste furono cedute all'asta nel gennaio del 1835 ed acquistate da «Mr. [T. H.] Watson» e l'attività commerciale venne ripresa da Thomas Edward Purday, che aveva precedentemente lavorato con Collard & Collard.⁴¹ Come nel precedente, anche in questo caso le fonti non hanno ancora svelato quali fossero stati gli accordi tra Purday, Moscheles e Cramer. Fatto sta, però, che quello di Clementi è un caso particolare: egli era, infatti, l'unico editore con il quale Beethoven

⁴⁰ Sull'argomento vedi John A. Parkinson: *Victorian Music Publishers. An Annotated List*, Michigan 1990; vedi anche Peter Clive: *Beethoven and his world. A Biographical Dictionary*, Oxford 2001, p. 279; e *The Music Trade in Georgian England*, a c. di Michael Kassler, Surrey 2011.

⁴¹ Vedi David Rowland: *Clementi's Music Business*, in: *The Music Trade in Georgian England*, pp. 125-158, qui p. 157; vedi anche: Muzio Clementi. *Compositore, (forte)pianista, editore*. Atti del Convegno internazionale di studi, Perugia, Conservatorio di Musica 4-6 ottobre 2002, a c. di Bianca Maria Antolini e Costantino Mastroprimiano, Lucca 2006.

aveva chiuso un contratto per l'esclusiva della pubblicazione oltremarina delle sue edizioni.⁴² Probabilmente Moscheles era al corrente di questa informazione e ritenne, di conseguenza, non solo utile ma anche necessario appropriarsi di quelle lastre incise da Clementi per poterle riutilizzare, sia pur non nella loro totalità, per la sua *Complete Edition*.

A parte, quindi, per le sonate già esistenti nella tradizione editoriale inglese attraverso edizioni autorizzate, per le altre Moscheles ha utilizzato come fonte *princeps* la collezione Haslinger, pubblicata a partire dal 1828. Probabilmente la decisione del curatore è ricaduta su questa scelta per due ragioni: anzitutto era l'unica raccolta che al 1834 – anno che ha visto il concepimento della *Complete Edition* – era disponibile anche sul mercato inglese. Secondariamente è plausibile immaginare che Moscheles possa aver conferito all'edizione Haslinger una certa autorità, tradito dalla possibilità che Beethoven potesse avere avuto una qualche paternità o controllo su questa edizione.

Gli sforzi principali di Moscheles erano tesi a correggere quelli che egli reputava essere degli errori accumulatisi in questa e nelle successive ristampe o addirittura già presenti nelle prime edizioni. In questo senso sono numerosi i ritocchi effettuati dal curatore lungo tutto il corpus delle sonate: i due *re diesis* anziché i *re naturali* alla mano destra nell'Allegretto della Sonata op. 2 n. 2 (battute 18 e 19, esempio 5a e b), il *do diesis* al posto del *la* alla mano sinistra nella battuta 239 del Presto della Sonata op. 10 n. 3 (esempio 6a e b), il *mi* anziché il *fa* alla mano destra nell'Allegretto della Sonata op. 31 n. 2 (battuta 334, esempio 7a e b), il *sol* al posto del *si* nel terzo sedicesimo, alla mano destra, di battuta 231 dell'Allegro con brio della Sonata op. 53 (esempio 8a e b).

In conclusione, le correzioni apportate al testo da parte di Moscheles, di numero notevolmente ristretto se paragonate alle modifiche dell'edizione Hallberger, hanno riguardato: la correzione di ovvi refusi (sia diastematici che fra i segni di articolazione), un irrilevante numero di pedalizzazioni ed, infine, la proposizione di versione alternative, sempre opportunamente segnalate, provviste dove la differenza tra le tastiere inglesi e viennesi non consentiva di rispettare i registri indicati da Beethoven. In questo senso l'atteggiamento di Moscheles sembra risultare piuttosto conservatore: il suo fine non è certo quello di spiegare, in termini di prassi esecutiva, il testo delle sonate, quanto quello di tramandare nel mercato inglese un'edizione che fosse il più corretta possibile.

Nonostante, tuttavia, i notevoli meriti del curatore legati al perfezionamento delle molteplici lezioni inesatte, vi sono, tuttavia, numerose imperfezioni che sono da imputare, come è stato precedentemente evidenziato, alla qualità delle fonti considerate da

42 Le negoziazioni per tale esclusiva tra Clementi, Beethoven e Breitkopf & Härtel iniziarono nel 1804 e l'editore italiano, in visita a Beethoven nel 1807, firmò il contratto con il compositore il 20 aprile dello stesso anno. Vedi David Rowland: Clementi as Publisher, in: *The Music Trade in Georgian England*, pp. 159–192.



a

ESEMPIO 5 Beethoven: Sonata
op. 2 n. 2, Allegretto. a: Artaria
(1796), misure 18–29; b: Cramer/
Moscheles (1835), misure 15–22



b



a

ESEMPIO 6 Beethoven: Sonata
op. 10 n. 3, Presto. a: Eder (1798),
misure 231–239; b: Cramer/Mo-
scheles (1835), misure 234–240



b



a

ESEMPIO 7 Beethoven: Sonata
op. 31 n. 2, Allegretto. a: Simrock
(1804), misure 331–338; b: Cramer/
Moscheles (1834), misure 330–336

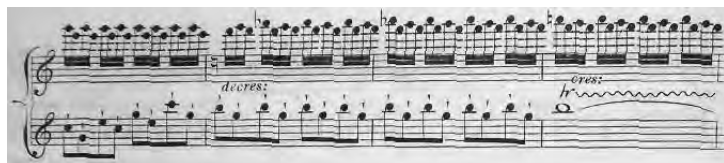


b



a

ESEMPIO 8 Beethoven: Sonata
op. 53, Allegro con brio. a: Bureau
des Arts et d'Industrie (1805), mi-
sure 227–231; b: Cramer/Mosche-
les (1836), misure 230–233



b

Moscheles. Alcuni di questi errori verranno corretti nella successiva edizione Hallberger, altri (il cui ammontare non supera una dozzina) rimarranno definitivamente presenti nel testo. Tali imperfezioni, accumulate principalmente nella larga porzione di sonate pubblicate negli anni iniziali, hanno plausibilmente una duplice spiegazione. In primis, esse possono essere riconducibili alla fretta con cui le lastre delle prime 24 sonate sono state approntate: in poco più di un anno e mezzo, tra gli anni 1834 e 1835. Non essendo emerse fin oggi prove documentali sul processo editoriale, non è possibile purtroppo formulare ipotesi più dettagliate in tal senso. Secondariamente, le lezioni errate sedimentatesi in questa edizione sono da imputare anche al fatto che l'edizione Haslinger, principale fonte di riferimento adottata da Moscheles per queste sonate, tramandava anche essa un numero piuttosto nutrito di imperfezioni e refusi testuali.

Per quanto concerne, invece, i segni di dinamica, di espressione, di fraseggio e articolazione, la questione diventa più complessa.

La problematica fondamentale risiede nel fatto che non è sempre possibile capire quanto le varianti siano dovute all'accumularsi di errori nelle edizioni consultate da Moscheles o quanto dipendano, invece, da scelte più o meno arbitrarie da parte del curatore stesso. Anche se si tratta di lezioni accidentali e non sostanziali,⁴³ tuttavia esse assumono un certo spessore a causa del loro grande numero all'interno di tutto il corpus delle sonate.

Volendo prendere in considerazione, per esempio, tra i vari segni di articolazione lo staccato, Moscheles non rispetta sempre in maniera minuziosa le indicazioni fornite in tal senso dalla fonte Haslinger (la quale, spesso, non è a sua volta concorde con le prime edizioni originali o con gli autografi). Rimanendo ai margini della questione della prassi esecutiva è bastevole sottolineare, ai fini della presente argomentazione, quanto Beethoven fosse preciso nell'indicare i vari segni di articolazione; nel caso specifico dello staccato tale accuratezza era legata alla necessità di ottenere tipologie distinte di suoni che richiedevano, di conseguenza, un attacco del dito al tasto altrettanto diversificato.⁴⁴

Passando all'analisi delle sonate, nel Rondò dell'op. 53, per esempio, sono presenti, e reiterate per diverse volte, tutte e tre le tipologie di staccato alle quali si faceva sopra riferimento; in questo, come in molti altri casi, Moscheles riporta esattamente le indicazioni fornite dal testo beethoveniano. In qualche circostanza, però, il curatore compie delle scelte che sono discordanti con il testo originale: in riferimento a ciò si pos-

43 Cfr. Georg Feder: *Filologia musicale. Introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche d'edizione*, Bologna 1992, p. 70.

44 Sull'argomento vedi la lettera che Beethoven scrive a Karl Holz circa il Quartetto op. 132, lettera n. 2032, del 15 agosto 1825, in: Ludwig van Beethoven: *Epistolario 1825-1827*, a c. di Sieghard Brandenburg e Luigi Della Croce, Milano/Roma 2007 (Beethoven Epistolario, vol. 6), pp. 171-172.

sono considerare gli errati segni d'articolazione presenti, in entrambe le mani, alle battute 20 e 21 dell'Allegro vivace della Sonata op. 2 n. 2 (esempio 9a e b) o quelli delle prime battute del Largo appassionato, alla mano sinistra, della medesima sonata (esempio 10a e b).

La lista delle libertà che Moscheles si concesse nel curare l'opera beethoveniana si allunga, e di molto, se si prendono in considerazione i segni di dinamica e di espressione. Elencare meramente tutte le lezioni differenti tra le edizioni originali e quella Cramer, soprattutto in questo caso, non sarebbe funzionale al fine di questa argomentazione: l'inutilità di ciò deriva dal fatto che non sempre Moscheles basò le proprie scelte editoriali su edizioni originali o autentiche e di conseguenza sarebbe difficile intuire se, soprattutto nel caso dei segni di espressione e di fraseggio, le diverse lezioni derivino da errori presenti nei testi presi in esame dal curatore o da proprie scelte editoriali.

Per quanto riguarda le indicazioni del pedale, invece, la questione è meno complessa. In questo caso le aggiunte apportate da Moscheles sono pochissime e non riguardano mai l'indicazione *una corda* ma tutte si riferiscono al pedale, modernamente definito, di risonanza. Il curatore riporta fedelmente anche il cambiamento di nomenclatura per il segno di pedale: prima di utilizzare il simbolo *Ped.*, Beethoven, soprattutto nelle prime sonate, adoperava l'espressione *senza sordini*, ossia con gli smorzi alzati.

Beethoven non ha impiegato nessuna indicazione di pedale prima della sonata op. 26 (ultime quattro battute della variazione V dell'Andante); l'unica aggiunta introdotta da Moscheles prima di questa sonata è alle ultime due battute dell'Allegro, primo movimento dell'op. 14 n. 1 (esempio 11a e b).

Le restanti diciassette aggiunte del curatore, per quanto concerne le indicazioni di pedalizzazione, sono presenti alle seguenti misure:

- Sonata op. 53, Allegro con brio, tra le battute 14 e 15, 18 e 19, 156 e 157, 160 e 161, 174 e 175, 178 e 179, 249 e 250, 295 e 296;
- Sonata op. 57, Allegro assai, tra le battute 132 e 143, 152 e 153, a battuta 155, 157, 159 e 161;
- Sonata op. 79, Presto alla tedesca, tra le battute 59 e 65, 83 e 89, 191 e 201.

Essendo il numero di queste aggiunte relativamente basso (soprattutto se paragonato con quello dei segni di dinamica ed espressione), è verosimile pensare che Moscheles non si sia discostato dalle edizioni consultate in tale circostanza. Questa tesi è avvalorata dal fatto che sebbene nella successiva edizione, quella per Hallberger, il numero delle aggiunte da parte del curatore in quanto a segni di pedalizzazione sarà estremamente più elevato, esso, tuttavia, sarà una scelta ben precisa. Nella prefazione a quest'ultima edizione, infatti, viene specificato che tutti i segni di pedale aggiunti non erano presenti nell'edizione Cramer «ma [questa] nuova revisione ha fatto rendermi conto che (in particolar modo per i segni di pedalizzazione) molte cose indicate in quest'edizione mancavano nella



ESEMPIO 9 Beethoven: Sonata op. 2 n. 2, Allegro vivace. a: Artaria (1796), misure 14-22; b: Cramer/Moscheles (1835), misure 17-22



ESEMPIO 10 Beethoven: Sonata op. 2 n. 2, Largo appassionato. a: Artaria (1796), misure 1-3; b: Cramer/Moscheles (1835), misure 1-3



ESEMPIO 11 Beethoven: Sonata op. 14 n. 1, Allegro. a: Mollo (1799), ultime quattro battute; b: Cramer/Moscheles (1835), ultime quattro battute

precedente.»⁴⁵ Considerato che per le indicazioni di espressione e dinamica Moscheles non ebbe remore nell'effettuare numerose aggiunte già nella prima edizione, probabilmente avrebbe potuto fare lo stesso con i segni di pedale, qualora lo avesse ritenuto opportuno.

In definitiva, tuttavia, è possibile concludere che le aggiunte introdotte da Moscheles in questa edizione non consegnano un testo profondamente distante da quello originale. L'intento del curatore, infatti, era quello di rendere il giusto merito ad un grande musicista come Beethoven rendendo disponibile per l'utenza tutto il suo repertorio sonatistico in un'unica raccolta. Il suo approccio, giustamente definito conservatore da Tyson,⁴⁶ ha risentito di una coscienza filologica ancora lontana dalla dimensione moderna, consegnando di fatto alle stampe delle pagine alle volte non rispondenti a criteri di scientificità. Dall'altra parte, l'atteggiamento di Moscheles è stato rispettoso sia dell'estetica beethoveniana che della sua semiologia, introducendo pochissime aggiunte non presenti nelle fonti originali. Questo approccio, nato da esigenze sia storiche che editoriali figlie degli anni Trenta dell'Ottocento, sarà profondamente differente nella seconda edizione completa curata da Moscheles per l'editore Hallberger.

L'edizione Hallberger

Genesi e datazione Nel secondo progetto, intrapreso alla fine degli anni Cinquanta, sotto il profilo della correttezza testuale Moscheles realizza un lavoro qualitativamente migliore rispetto al precedente. Per questa edizione, realizzata per conto dell'editore Hallberger di Stuttgart, Moscheles prende in considerazione non solo fonti in quantità maggiore ma cerca di premiare quelle che più di altre erano vicine al testo beethoveniano: in diverse scelte, per esempio, considera l'edizione di Artaria per quelle sonate che erano state pubblicate per prime dall'editore viennese.

L'elemento, però, di maggior rilevanza in questa seconda edizione è la motivazione che spinse Moscheles ad intraprendere un nuovo simile progetto: ossia un'edizione completa pratico-interpretativa che sarebbe stata protagonista di numerosissime aggiunte da parte del curatore riguardanti i principali segni d'interpretazione riferibili a molti aspetti della prassi esecutiva (dinamica, agogica, pedale, e così via).

Questo secondo progetto di edizione completa prende il via nel 1858 con l'intento di raccogliere, in un'unica antologia, le sonate per pianoforte dei compositori reputati più importanti, i classici: Haydn, Mozart, Clementi e anche Beethoven.⁴⁷

⁴⁵ Cfr. L. v. Beethoven's sämtliche Sonaten für Piano forte, neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmasses und Fingersatzes von Ignaz Moscheles, Stuttgart 1858, Vorbericht, p. 1.

⁴⁶ Tyson: Moscheles and his «Complete Edition», p. 141.

⁴⁷ Cfr. Annette Oppermann: Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen

In questo caso non vi sono problemi di datazione per quanto riguarda l'avvio della pubblicazione; oltre ai diversi annunci sui principali periodici musicali, infatti, Moscheles indica chiaramente, tramite la prefazione, l'anno d'inizio della pubblicazione: 1858.

Le sonate di Beethoven sono state le prime ad essere terminate e, stando agli annunci apparsi sui periodici, l'intera raccolta sarebbe stata portata a termine entro il 1867.

Focalizzando l'attenzione principalmente sulla parte della raccolta che riguarda Beethoven, l'intero corpus delle sonate è stato diviso in quattro volumi (contrariamente ai tre dell'edizione inglese). Anche la disposizione delle sonate in questa edizione è diversa rispetto a quella inglese: l'ordine seguito è quello dettato dalla successione cronologica dei numeri d'opera. Un'ulteriore miglione è rappresentata dalla veste grafica che in questa circostanza è più apprezzabile e curata.

Il primo volume, contenente le tre Sonate op. 2, l'op. 7, le tre Sonate op. 10 e l'op. 13, doveva certamente aver conosciuto le stampe entro il 1860; tale asserzione è supportata dal fatto che questo volume veniva criticato da Schindler nella sua terza edizione della *Biographie*, appunto pubblicata nel 1860.⁴⁸

È curioso notare che negli *Handbuch* mensili di Hofmeister non compaia mai notizia delle edizioni delle sonate di Beethoven mentre si trova nota di quelle di Haydn, Mozart e Clementi, sempre curate da Moscheles e pubblicate da Hallberger.⁴⁹ Per esempio, l'editore inserisce nel suo catalogo del mese di novembre 1858 le Sonate di Haydn n. 1 (re maggiore) e n. 2 (do diesis minore); sempre allo stesso mese appartengono le Sonate di Mozart n. 1 (do minore), n. 2 (la minore) e n. 3 (re maggiore). Il mese successivo, dicembre 1858, invece, registra la Sonata n. 1 (do maggiore) di Clementi. Anche l'anno seguente, il 1859, è ricco d'indicazioni riguardanti l'*Hallberger's Pracht-Ausgabe der Classiker*, ma sono totalmente assenti le informazioni circa Beethoven.⁵⁰

È proprio grazie al catalogo Hofmeister che, tuttavia, possiamo ipotizzare una data massima di chiusura della raccolta delle sonate di Beethoven: il 1867, ma plausibilmente

Editionsgeschichte am Beispiel von Bachs Wohltemperiertem Clavier und Beethovens Klaviersonaten, Göttingen 2001.

48 Cfr. Anton Schindler: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, dritte, neu bearbeitete und vermehrte Auflage, Münster 1860, pp. 371–373; vedi anche Miucci: *Le sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven*, pp. 90–92.

49 Cfr. www.hofmeister.rhul.ac.uk (14 giugno 2017).

50 Nel gennaio 1859 viene registrata la Sonata n. 2 (sol maggiore) di Clementi mentre nel febbraio la n. 3 (mi minore) e la n. 4 (si bemolle maggiore) di Haydn. Sempre in febbraio conoscono le stampe le Sonate di Mozart n. 4 (si bemolle maggiore) e n. 5 (do maggiore). A marzo la Sonata n. 3 (do maggiore) di Clementi e la n. 6 di Mozart (la maggiore). In aprile viene riservato ancora spazio a Clementi con le Sonate n. 4 (si bemolle maggiore), n. 5 (mi bemolle maggiore) e n. 6 (do maggiore); in maggio, infinite, le Sonate di Mozart n. 7 (do maggiore) e n. 8 (sol maggiore).

anche prima. Questa asserzione è relativa all'inserimento del quarto ed ultimo volume delle sonate curato da Moscheles, apparso nell'*addendum* di Hofmeister, pubblicato nel 1868.⁵¹

Purtroppo lo studio dei numeri di lastra non aiuta per la ricostruzione cronologica delle singole uscite: l'editore, infatti, non ha utilizzato l'usuale numerazione progressiva ma ha riservato per questa collezione beethoveniana una specifica numerazione (da «B I» – per la prima sonata, l'op. 2 n. 1 – fino a «B XXXII», per l'ultima, l'op. III).

Tuttavia, dall'analisi di piccoli particolari grafici (come gli abbellimenti e la scelta dei caratteri nei frontespizi) e di altri dettagli riguardanti l'interpretazione (come le diteggiature) è emerso che i quattro volumi Hallberger siano circolati in almeno due stati. Dallo studio del processo editoriale e dall'esegesi di questi due stati, il secondo del quale è in possesso dello scrivente, non sono purtroppo emersi al momento elementi sufficienti per fare chiarezza su queste circostanze. Di sicuro il curatore deve aver notato piccole imperfezioni nelle prime tirature che ha evidentemente deciso di emendare per le successive stampe, creando, di fatto, un secondo stato di questa edizione; come anticipato, però, le fonti al momento non hanno ancora offerto la possibilità di individuare la precisa successione cronologica dei due stati.

Ulteriori dettagli per tracciare con più precisione la datazione di questa *Pracht-Ausgabe*, tuttavia, possono essere parzialmente desunti dall'analisi degli articoli apparsi sui periodici dell'epoca.

La ricezione coeva Fatto inusuale, la parte relativa a Beethoven della *Pracht-Ausgabe* curata da Moscheles non sembra abbia trovato molto spazio tra le pagine delle riviste tedesche coeve; ne risulta, conseguentemente, difficile tracciarne in dettaglio l'andamento cronologico delle uscite.

Una prima menzione di questa impresa editoriale si registra fra le pagine della *Monatschrift für Theater und Musik* dove, nel settembre del 1858, si legge:

«Pracht-Ausgabe der Classiker [...]. Die ersten drei Lieferungen liegen uns vor: sie enthalten die drei Beethoven'schen Sonaten Op. 2 – der Stich ist rein, schwarz und nicht gedrängt. Gegen den bezeichneten Fingersatz läßt sich im Allgemeinen nichts einwenden. Die – wenigstens in diesen Sonaten – sehr mäßige Anwendung des Pedalzeichens muß lobend anerkannt werden. Die Absicht des Verlegers, eine schönere Ausgabe um einen verhältnißmäßig sehr billigen Preis (der Musikbogen à 1 Ngr.) verdient unbedingte Anerkennung, indem dadurch auch den weniger Bemittelten der Ankauf der

51 Vedi Adolf Hofmeister: *Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniß der in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien. Sechster Band oder dritter Ergänzungsband. Die von Anfang 1860 bis Ende 1867 neu erschienenen und neu aufgelegten musikalischen Werke enthaltend*, Leipzig 1868, p. 133.

Classiker erleichtert und dem verderblichen Einflusse der Musikleihanstalten entgegengearbeitet wird.»⁵²

Preziose sono le informazioni che è possibile desumere da questa prima recensione: anzitutto è verosimile stabilire che le tre sonate op. 2 dovevano aver conosciuto le stampe entro settembre del 1858. Nella rivista viennese viene anche premiata la veste grafica di questa edizione ed il prezzo, ritenuto molto accessibile. Infine, dettaglio decisamente importante ai fini della ricezione, vengono lodate le scelte relative alle diteggiature suggerite dal curatore e, soprattutto, il chiaro riferimento ai segni di pedale, introdotti da Moscheles, stando alle parole del recensore, con molta moderazione e giudizio.

Le successive due sonate del primo volume, vale a dire l'op. 7 e l'op. 10 n. 1, devono essere state pubblicate entro il maggio dell'anno successivo, il 1859. Sempre sulla *Monatschrift für Theater und Musik*, infatti, se ne trova traccia nel numero di maggio:

«Die ersten drei Lieferungen dieser Pracht-Ausgabe sind bereits in der *«Monatschrift»* (J. IV, S. 448) besprochen worden. Die vierte und fünfte Lieferung enthalten die Sonaten, Op. 7 (Es-dur) und Op. 10, Nr. 1 (C-moll) von Beethoven; die sechste und siebente Lieferung eröffnen den Reigen der Mozart'schen Werke mit der Phantasie und Sonate Nr. 1 (C-moll) und der Sonate Nr. 2 (A-moll). Wir können hier nur den schon damals ausgesprochen Wunsch wiederholen, die Absicht des Verlegers, eine schöne Ausgabe der Classiker um einen verhältnißmäßig sehr billigen Preis herauszugeben, möge vom besten Erfolge begleitet sein.»⁵³

A parte gli elementi utili ai fini del monitoraggio cronologico, le uniche informazioni rinvenibili in questo frammento sono le lodi espresse dal recensore, già registrate in precedenza, relative al prezzo dell'edizione.

Il primo dei quattro volumi di questa *Gesamtausgabe* è stato certamente completato, come anticipato, entro il marzo del 1860. Tale tesi trova ulteriore conferma nel fatto che, sempre tra le pagine della stessa rivista viennese, ma nel mese di aprile del 1860, si legge:

«Von dieser Ausgabe liegen uns fünf neue Lieferungen von (8–12).⁵⁴ Sie enthalten Beethoven's Sonaten in F-dur, op. 10, Nr. 2, – in D-dur, op. 10, Nr. 3. – Die *«pathétique»* – dann jene E-dur, op. 14, Nr. 1, und in G-dur, op. 14, Nr. 2. Die vollständige Sammlung wird etwa 400 Notenbogen stark sein, und der Preis stellt sich im Subscriptionswege auf einen Silbergroschen für den Bogen.»⁵⁵

All'aprile del 1860 non solo il primo volume era completo (contenente le prime otto sonate fino all'op. 13 inclusa), ma addirittura era iniziato il secondo, con la pubblicazione dell'op. 14 nn. 1 e 2. Altro interessante elemento che si desume da questa recensione è

52 *Monatschrift für Theater und Musik* 4 (16 settembre 1858), p. 448.

53 *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* [= *Monatschrift für Theater und Musik*] 5 (18 maggio 1859), p. 325.

54 L'intervallo nella numerazione delle uscite «8–12» si riferisce alla successione complessiva della raccolta, non solo alle uscite relative a Beethoven.

55 *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* 6 (11 aprile 1860), pp. 224–225.

l'annuncio della sottoscrizione da parte dell'editore Hallberger dell'intero piano editoriale riguardante le sonate, e comprensivo di ben 400 fascicoli: un'opera di dimensioni davvero considerevoli.

Il piano delle sonate nell'anno 1860 sembra procedere alacramente. Solamente cinque mesi dopo, infatti, conoscono le stampe altre quattro sonate beethoveniane: le opp. 22, 26 e 27 nn. 1 e 2, per un totale di 14 sonate, cioè circa la metà dell'intero corpus pubblicato in meno di due anni. Nella recensione di agosto del 1860, inoltre, viene ancora lodata la veste grafica di questa *Gesamtausgabe* e pubblicizzata nuovamente la sottoscrizione dell'intera opera:

«Dieses Subskriptionswerk, für dessen innern Gehalt die einfache Inhaltsangabe bürgt, und das sich auch durch Gefälligkeit der äußern Ausstattung und Korrektheit des Druckes vor ähnlichen Unternehmungen vortheilhaft auszeichnet, nimmt einen rüstigen Fortgang. Von Mozart sind bereits 6 Sonaten erschienen, von Beethoven 14, von Haydn 4, von Clementi 5. – Der für das Gebotene äußerst mäßig zu nennende Preis von nur 1 Sgr. (5 Neukr.) für den Musikbogen erleichtert die Anschaffung dieser durchweg klassischen Musikstücke und läßt für das jedenfalls verdienstliche Unternehmen eine möglichst große Verbreitung hoffen.»⁵⁶

Purtroppo le tracce della *Pracht-Ausgabe* sui periodici coevi terminano con questa recensione e stranamente non si registrano altri articoli o contributi che ne diano testimonianza.⁵⁷ Se, tuttavia, Hallberger e Moscheles hanno mantenuto il ritmo di uscita delle successive 18 sonate simile a quello delle prime 14, è plausibile individuare la conclusione del quarto ed ultimo volume (fino all'op. 111), attorno al 1862/63 circa, cioè qualche anno prima che venisse registrato, precisamente nel 1867, dall'*Handbuch* di Hofmeister.

Caratteristiche principali ed esegesi testuale Come anticipato, la strutturazione delle *sämmtliche Sonaten* è stata articolata da Moscheles in quattro volumi, contenenti in totale le 32 canoniche sonate. Il primo volume ne contiene otto, dall'op. 2 all'op. 13; il secondo altre otto sonate, quelle dall'op. 14 all'op. 31 n. 1; il terzo volume ne contiene nove (a causa dell'op. 106 riportata alla sua unicità nell'ultimo volume): dall'op. 31 n. 2 fino all'op. 79; infine, il quarto volume include le ultime sette sonate, dall'op. 81a fino all'op. 111.

Da un punto di vista testuale, in questa seconda edizione completa, Moscheles partiva da una posizione certamente privilegiata rispetto alla *Complete Edition*. L'esperienza accumulata nell'edizione inglese, infatti, ha agevolato il compito del curatore il quale, nell'edizione tedesca, ha potuto fare tesoro delle lacune nell'impostazione e nell'approccio editoriale già descritte e relative all'edizione Cramer.

⁵⁶ Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik 6 (16 agosto 1860), p. 515.

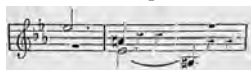
⁵⁷ L'unico altro riferimento pubblicato sulle riviste, ma inutile ai fini della datazione, è quello relativo alla *Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* del 23 aprile 1859, p. 132.

Per quanto concerne la scelta delle fonti, per esempio, Moscheles, nonostante partisse già dalla base testuale della *Complete Edition*, sembra essersi preoccupato di andare oltre questa, reperendo e tenendo in giusta considerazione per il processo editoriale anche le edizioni tedesche delle sonate curate da Beethoven stesso (quelle, cioè, pubblicate nella maggior parte a Vienna). Questo desunto, oltre che provenire dal processo di collazione di cui alcuni esempi che saranno rivelati più avanti, è rintracciabile anche in alcune testimonianze registrate da Charlotte. La moglie del curatore, infatti, nel 1858 sottolinea questo passaggio, riferendosi nello specifico, tuttavia, alle sonate di Clementi:

«Moscheles prepared a new edition of the Clementi Sonatas, and the «Gradus ad Parnassum» for Hallberger. «They shall not make blunders for want of a proper system of fingering, or strict marking of the expression and tempi,» he used to say, «so I conscientiously consult all previous editions.»⁵⁸

Su questo argomento, in realtà, Charlotte ci rivela, attraverso un altro episodio, la coscienza con la quale Moscheles aveva intrapreso questa seconda impresa editoriale e la confidenza, inoltre, che aveva con il linguaggio beethoveniano:

«Of Moscheles scrupulous conscientiousness in editing the works of great musicians, we have had many proofs in the course of this narrative; the house of Peters was indebted to him for the loan of a manuscript copy of Bach's Prelude and Fugue in C, as well as that of the Trio in A minor, by the same master, so anxious was the owner of the autograph that the public should have correct versions of the best works.⁵⁹ His knowledge of Beethoven's music was extraordinarily accurate; we read in the diary: «Beethoven's Quintet was played the other day in the Gewandhaus; in this passage



I heard an intercalated note, which was strange to me; thus –



I examined the original score, and found that Beethoven added this quaver for the violoncello.»⁶⁰

È davvero interessante notare il lessico adoperato in questo passo: le parole «versione corretta», «autografo», e così via, dipingono un approccio da parte del curatore quasi scientifico, nell'accezione moderna del termine. Per quanto concerne la correttezza testuale di questa *Pracht-Ausgabe* beethoveniana, come anticipato, Moscheles ha approcciato i suoi doveri editoriali certamente in maniera più rispettosa della tradizione filologica esistente; e che si sia senz'altro avvalso delle edizioni tedesche originali per il suo processo di collazione è un fatto che emerge con evidenza dall'esegesi dell'edizione Hallberger.

58 Moscheles: *The life of Moscheles*, vol. 2, p. 262.

59 Le circostanze riportate da Charlotte dovrebbero riferire all'edizione che Peters pubblicò durante l'Ottocento delle opere di Johann Sebastian Bach. Le composizioni citate potrebbero plausibilmente essere il Trio in la minore BWV Anh 136 oppure uno dei numerosi preludi e fuga o per clavicembalo (BWV 846 e 870) o per organo (BWV 531, 545, 547 e 553).

60 Ivi, pp. 288–289. L'opera citata è l'Allegro con brio del Quintetto per archi in do minore op. 104.

Un esempio piuttosto chiaro è rintracciabile nell'edizione della Sonata op. 106. Anche se il testo di questa sonata, infatti, è in grande parte debitore di quello della *Complete Edition*, Moscheles deve certamente aver tratto ispirazione dall'edizione Artaria del 1819 per le numerose modifiche e correzioni lungo tutta la sonata. Tale influenza si rivela anzitutto nella disposizione strutturale dei movimenti: il curatore, infatti, abbandona la bipartizione adottata per l'edizione Cramer, per ritornare ad i canonici quattro movimenti di quella Artaria.

Il numero delle correzioni testuali ispirate da quest'ultima, in aggiunta, risulta essere particolarmente nutrito: a tal proposito, si veda nell'Allegro il *fa diesis* alla mano sinistra di battuta 15; oppure i segni di pedale introdotti nell'Adagio alla battuta 5.

Chiaramente spariscono gli adattamenti concepiti per i registri acuti dell'edizione Cramer perché nel frattempo il pianoforte aveva raggiunto abbondantemente le sette ottave.

Persistono, tuttavia, anche se in numero esiguo, alcune lacune testuali dovute alla scarsa qualità filologica delle fonti consultate dal curatore. Nel caso, per esempio, di edizioni multiple autorizzate, Moscheles non sempre sembra essere al corrente in maniera approfondita del contesto editoriale che ha caratterizzato la genesi dell'opera. Un esempio piuttosto ovvio di questo approccio da parte del curatore è relativo alla Sonata in sol maggiore op. 31 n. 1. Certamente la fonte consultata da Moscheles doveva essere la prima edizione tedesca, pubblicata da Nägeli nel 1803; questo testimone aveva rappresentato il punto di riferimento per il curatore già nella *Complete Edition* perché alla fine del primo movimento compaiono quattro battute non composte da Beethoven ma inserite erroneamente da Nägeli. Ries, essendo coinvolto in prima persona nel processo editoriale della prima edizione, riporta l'accaduto in maniera dettagliata:

«Queste stesse sonate [op. 31] furono la causa di un altro singolare episodio. Quando arrivarono le bozze di stampa, trovai Beethoven intento a scrivere. «Provi una volta a suonarle» disse rivolto a me, rimanendo seduto alla sua scrivania. Le bozze contenevano un'infinità di errori e ciò spazientì Beethoven. A conclusione del primo Allegro della sonata in sol maggiore, Nägeli aveva addirittura aggiunto quattro battute di sua composizione, per l'esattezza dopo il quarto tempo dell'ultima pausa:



Quando le suonai Beethoven balzò in piedi furioso, si avvicinò rapido a me, e, scaraventandomi quasi giù dal piano, urlò: «Ma dove diavolo stanno queste cose?». Si possono a malapena immaginare il suo stupore e la sua rabbia quando se le vide innanzi stampate. Ricevetti l'incarico di fare una lista di tutti gli errori e di inviare immediatamente le sonate a Simrock a Bonn, il quale le doveva ristampare con l'aggiunta: *Edition très correcte*. Ancora oggi, sul frontespizio, si incontra tale in-

dicazione. Tuttavia queste quattro battute continuano ad essere presenti in altre, successive edizioni.»⁶¹

In effetti, tra il novero delle edizioni errate in tal senso citate da Ries figurano anche l'edizione Cramer e quella Hallberger che evidentemente ha sedimentato ulteriormente il refuso. Sembra ovvio che il curatore non fosse a conoscenza dei numerosi errori contenuti nella fonte Nägeli né, tantomeno, dell'episodio riferito da Ries nelle sue Notizen.

In generale, tuttavia, contrariamente all'edizione Cramer, per quella Hallberger è stato quasi del tutto impossibile determinare le relazioni esistenti fra i vari testimoni, isolando con precisione, di conseguenza, le possibili fonti guida adottate da Moscheles. Tale difficoltà è relativa all'introduzione di un enorme numero di aggiunte da parte del curatore che non permettono, quindi, la tracciabilità di un affidabile *stemma codicum*. Questa considerevole alterazione del testo beethoveniano, concernente i principali segni d'interpretazione (articolazione, dinamica, pedale, e così via), è comprensibile se si considera il differente approccio adottato da Moscheles nella sua veste di curatore. In questa seconda occasione, infatti, il boemo non sembra interessato a restituire l'integrità del testo beethoveniano, per quanto concesso dalla qualità delle fonti consultate; la motivazione che ha, infatti, spinto il curatore ad intraprendere questa nuova revisione delle sonate di Beethoven è da ascrivere ad una costellazione di fattori. I principali, comunque, sono perfettamente rintracciabili nelle due prefazioni con cui il curatore ha corredato la prima uscita di questa collana (la Sonata op. 2 n. 1, nel 1858). È stato ritenuto opportuno riportarle in questa sede nella loro integrità. Il primo Vorbericht è di carattere generico e riguarda l'introduzione non solo al testo beethoveniano, ma all'intera *Pracht-Ausgabe der Classiker Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart*. Leggiamo:

«Zu der Zeit, wo die Classiker Haydn, Mozart und Clementi schrieben, hatte die Kunst des Klavierspiels geringe Verbreitung; dass grosse Publikum war mehr Hörer als Nachahmer der Vorträge dieser Meister, deren Schule auch mehr durch Tradition wie durch theoretische Anweisung verbreitet war. So erzählte mir mein erster Lehrer, Dionys Weber, oft mit Entzücken von Mozarts Spiel, und von dem erhöhten Effect, den sein Vortrag den Compositionen verliehen, suchte mir diesen auch praktisch darzuthun, indem er mir vorspielte und mich nachspielen liess, was er gehört, und was aus den, nur mit wenigen Ausdruckszeichen versehenen Compositionen nicht herauszulesen war.

Da nun in unserer Zeit die Zahl der Hörer fast nicht grösser ist als die der Spieler, so bot ich dem Verleger gerne die Hand zu dieser neuen Auflage. Ich füge, was Mozart betrifft, alle mir von meinem Lehrer und sonstigen Meistern übermachten Traditionen durch möglichst verständliche Ausdrucks- und Vortragszeichen bei, überlasse mich in Betreff auf Haydn ganz den mir von meinem Freunde, dem Ritter Neukomm, seinem geliebtesten Schüler, gemachten Ueberlieferungen, und gedenke, was Clementi betrifft, nur zu gern der schönen, mit ihm verlebten musikalischen Stunden; zuerst in Wien,

61 Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries: *Beethoven, Appunti biografici dal vivo*, a c. di Artemio Focher, Bergamo 1993, pp. 105-106, edizione italiana di *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838.

wo der männlich reife Componist mir als Vorbild diene, dann in London, wo der Greis, noch vom Feuer der Jugend beseelt, sich seine Compositionen von mir vorspielen liess; – und darf, im Hinblick auf alle diese Erinnerungen, wohl hoffen, durch die Ueberlieferung der hier, durch Vortragszeichen ausgesprochenen Geschmacks-Richtung, dem Publikum einen neuen Impuls für das Schöne und Edle der classischen Klavierschule zu geben. – Freilich muss ich mich dabei an den Grundsatz halten, welchen Philipp Emanuel Bach feststellt, wenn er in seinem «Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen» sagt: «dass das Verständniss und Gefühl des Vortragenden allein das wiedergeben kann, was der Autor einer guten Composition sich gedacht und gewollt hat, und darf nicht, wie die modernen Nachahmer von Dussek, ein Uebermaass der Empfindung durch solche Worte wie «con amarezza», «piangendo» u. s. w. bei uns einbürgern wollen, so wie ich auch nicht willkürlich gewählte Worte wie *calzando* u. A. oder ein Gemisch von deutschen Ausdrücken und Fremdwörtern in ein und demselben Stücke gut heissen möchte. Vielmehr halte ich es für zweckmässig, die Bezeichnungen nur aus dem Italienischen, als aus der allgemeinen Sprache der Musik zu wählen, und höchstens für Deutschland die deutsche Uebersetzung hinzuzufügen.

Um das Studium dieser Werke gemeinnütziger zu machen, habe ich auch Fingersetzungen beigefügt. Wenn ich zuweilen (wie in meinen Etuden) mehrfachen Fingersatz vorzeichnete, so geschah dieses 1) im Hinblick auf den verschiedenen Bau der Hände und die ungleiche Kraft der Finger in gewissen Lagen, 2) um den verschiedenen Systemen zu genügen. Die Wahl bleibt dem verständigen Schüler oder Lehrer überlassen.

Möge diese dem grösseren Publikum so zugänglich gemachte Auflage auch eine grössere Verbreitung der classischen Klavierwerke herbeiführen! Leipzig, Januar 1858. J. Moscheles.»⁶²

Numerosi sono i punti d'interesse rilevabili in questo primo testo. Anzitutto si evince chiaro l'intento generico dell'opera: vale a dire la diffusione capillare del repertorio pianistico appartenente alle figure più rappresentative del periodo classico (Mozart, Haydn, Clementi e Beethoven). Secondariamente Moscheles si premura di specificare, attraverso la citazione non casuale di uno dei massimi testi teorici ispiratori dei valori estetici classici (il *Versuch* di Carl Philipp Emanuel Bach), che tali segni di prassi esecutiva aggiunti al testo sono figli della volontà di restituire le direttive originali concepite dagli autori, ma evidentemente espresse attraverso una differente semantica. In tal senso evoca una precisa autorità sia nel caso di Mozart che in quello di Haydn e di Clementi. Beethoven non viene appositamente citato perché sarà protagonista del testo successivo, concepito appositamente per le *L. van Beethoven's sämtliche Sonaten für Pianoforte*; quest'altro Vorbericht recita:

«Von dem Verleger dieser Ausgabe mit dem Antrage beehrt, die Redaction derselben zu übernehmen, möchte ich meine Befugniss zu diesem Amte dem Publikum gegenüber dadurch bekunden, dass ich mich auf meine, im Jahr 1806 begonnene Bekanntschaft mit Beethovens Werken berufe, und auf meine in Wien verlebten Jahre – von 1808 bis 1820 – hinweise, in denen ich seinen persönlichen Umgang genoss, unter seinen Augen den ersten Klavierauszug des *Fidelio* machen durfte, die Entstehung seiner

62 Vorbericht, in: *L. van Beethoven's sämtliche Sonaten für Pianoforte*, [parte di] Hallberger's Pracht-Ausgabe der Classiker Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart, in ihren Werken für das Pianoforte allein. Neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmasses und Fingersatzes von J. Moscheles, Stuttgart 1858, p. [1].

Werke, seine eigenen Vorträge bewunderte, – und wo mir das Studium aller dieser Schätze, das ich zugleich mit der ganzen Liebhaber- und Künstlerwelt Wiens unternahm, ein reicher Born der Freude und der Nutzens ward.

Habe ich nun in den letztverflossenen vierzig Jahren nie aufgehört, Beethovens Schöpfungen in mich aufzunehmen, und als Tradition aus frischester Jugendzeit wiederzugeben, so hoffe ich in dieser neuen Auflage, mit eben der traditionellen Richtigkeit, so manche Lücken in den Vortragszeichen ergänzen zu dürfen, die Beethoven spielte, aber nicht niederschrieb, die auch jeder verständige Musiker selbst hinzufügen kann, die aber dem Liebhaber die feinsten Nüancierungen klar machen sollen. Ebenso habe ich bei schwer in der Hand liegenden Passagen solchen Fingersatz beigelegt, wie er mir am geeignetsten zur Erleichterung der Ausführung erschien. Da jedoch Beethovens Werke eine solche Popularität genießen, dass mit dem Studium derselben auch Spieler von geringer technischer Ausbildung sich befassen wollen, so habe ich als Leitfaden für diese selbst bei den einfachsten Passagen Fingersetzungen vorgeschrieben. – Wenn ich zuweilen (wie in meinen Etüden) mehrfachen Fingersatz vorzeichne, so geschieht diess erstens: im Hinblick auf den verschiedenen Bau der Hände und die ungleiche Kraft der Finger in gewissen Lagen, zweitens: um den verschiedenen Systemen zu genügen. Die Wahl bleibt dem verständigen Schüler oder Lehrer überlassen. – Zwar habe ich in meiner, bei Cramer & Comp. in London erschienenen Ausgabe der Beethoven'schen Werke schon vorgearbeitet, doch hat eine neue Revision mir gezeigt, dass (besonders an Pedalzeichen) dort noch Manches hier Angegebene fehlt. – Beethoven hat allerdings einige dieser Effecte zuweilen selbst angegeben, wie z. B. in der Cis moll Sonata quasi Fantasia, Op. 27, Nro. 2, das «senza Sordino» (welches für das Pedalzeichen zu verstehen ist) und «una corda», «due corde», «e poi tutte le corde» (als Verschiebungs-Pedal) im Adagio der B-dur Sonate, Op. 106, hinlänglich beweisen; doch lässt die verbesserte Construction der Instrumente auch erhöhte Effecte zu, und den Liebhaber diese durch bestimmende Zeichen hervorbringen zu lehren, ehrt den dahingeschiedenen Meister, statt seinem Andenken die schuldige Pietät zu rauben. Bei jedem erlaubten Effecte möchte ich mit unsichtbarer Hand an die Mauer des so oft durch Effecthascherei geschändeten Kunsttempels schreiben: «Bis hierher und nicht weiter!» Diesen Pedaleffect, diese Vortragszeichen gestattet die Tradition, jene anderen verbietet sie streng. Möchte meine Absicht verstanden, ihre Ausführung von meinen Kunstbrüdern sowie von den Verehrern Beethovens gebilligt werden! Leipzig, Januar 1858. J. Moscheles.»⁶³

In questo caso i contenuti sono davvero di primaria importanza e meritano un'analisi dettagliata.

La *captatio benevolentiae* di Moscheles è totalmente mirata a sottolineare la propria autorità nei confronti del genio beethoveniano. Il curatore ritiene importante ribadire le numerose occasioni che ha avuto di ascoltare Beethoven suonare dal vivo queste composizioni, vederle concepire o trasmetterle ad altri. Tutte queste occasioni hanno rappresentato il retroterra del sapere al quale il curatore ha attinto per le scelte editoriali perseguite in questa edizione.

Il curatore, infatti, chiarita la sua autorità in materia definisce immediatamente la natura della sua impresa editoriale: un'edizione pratica, ossia, colma di segni d'interpretazione assenti nelle edizioni originali e che Beethoven era solito eseguire, ma non annotare nella partitura. Questi segni, certamente superflui per gli interpreti professio-

63 Ibid., p. [v].

nisti, diventano, al contrario, necessari secondo Moscheles per gli amatori, al fine di ricostruire quelle sfumature tipiche del pianismo beethoveniano.

Si tratta, cioè, di un'edizione pratica, pensata per facilitare l'esecuzione delle opere beethoveniane agevolandone, così, la loro diffusione. Tutte le aggiunte, soprattutto nelle diteggiature, sono state fatte, secondo quanto afferma in seguito Moscheles, con cognizione di causa, senza mai eccedere nel superfluo, limitandosi ad inserire indicazioni che Beethoven non scriveva ma che, tuttavia, Moscheles riteneva congrue al testo ed opportune per una buona esecuzione delle sonate.

Proprio perché essa si rivolgeva ad un pubblico estremamente variegato, e di ogni estrazione culturale e musicale, il curatore giustifica l'introduzione di numerose diteggiature, con l'intento di rendere eseguibile queste complicate pagine di musica ad ogni livello. Rispetto alle pochissime aggiunte introdotte nell'edizione Cramer, Moscheles in questa seconda occasione si premunisce di indicare una corretta diteggiatura anche nei passaggi più semplici, alle volte fornendo, addirittura, la possibilità di scegliere fra diteggiature alternative (questo per venire incontro a quell'esigenza di raggiungere ogni possibile fruitore della *Pracht-Ausgabe*).

Se quella della diteggiatura è una tematica quasi semplicemente sfiorata, nell'introduzione di Moscheles grande spazio viene riservato, invece, alla questione dei pedali. Anzitutto il curatore dimostra da subito di conoscere in dettaglio gli aspetti di una problematica così articolata come quella dei pedali nella letteratura beethoveniana, citando, per esempio, casi complessi e che rappresentano quasi un *unicum* nella storia della letteratura pianistica (come il primo movimento della Sonata op. 27 n. 2); dimostra di conoscere a fondo tanto l'evoluzione della nomenclatura «senza sordino», quanto la delicata questione del pedale di una corda, la cui prassi oggi è stata, complice l'evoluzione organologica, completamente dimenticata.⁶⁴

Moscheles si propone come preziosa autorità per ricostruire questa prassi storicamente informata perché, stando alla sua e ad altre testimonianze, le direttive lasciate in partitura da Beethoven rispondevano solamente ad una parte di quelle necessarie per l'esecuzione di queste sonate: raramente l'interprete poteva godere di precise istruzioni in materia («Beethoven hat allerdings einige dieser Effecte zuweilen selbst angegeben»). In tal senso, però, Moscheles tiene a sottolineare quanto la tradizione permetta alcuni segni ma ne vieti categoricamente altri; vale a dire: è consentito utilizzare i pedali, ma con criterio e seguendo una certa logica. Sotto quest'ottica risuonano ancora più efficaci le critiche positive all'op. 2 pubblicate sul *Monatschrift für Theater und Musik* che lodavano,

64 Problematica, questa, particolarmente sensibile in brani come il Concerto op. 58 e le Sonate opp. 101 e 106.

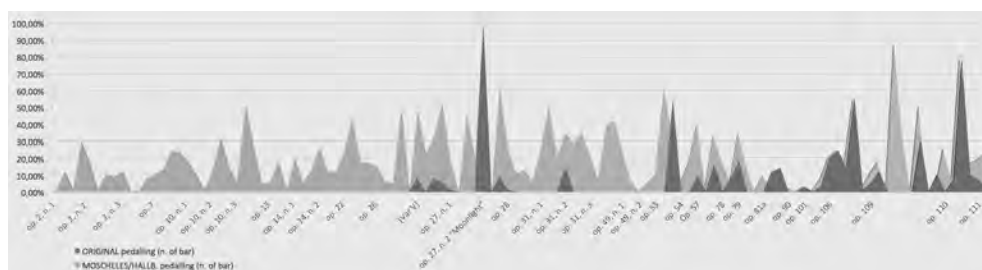
in particolar modo, le contenute e moderate prescrizioni introdotte nell'impiego dei pedali.

Da un'esegesi più approfondita del testo approntato per Hallberger, tuttavia, si riscontra un fenomeno di proporzioni differenti. È il curatore stesso a far intravedere la portata ed importanza delle sue aggiunte, soprattutto rispetto alla tradizione precedente. Moscheles, infatti, ammette candidamente che soprattutto per quanto concerne i segni di pedale, l'edizione precedentemente pubblicata da Cramer non forniva le necessarie indicazioni per una corretta esecuzione. E c'è davvero da credergli se si pensa al limitatissimo numero di aggiunte introdotte nella *Complete Edition* rispetto alle fonti originali: la collazione tra il testo Hallberger e quello Cramer non lascia molte ombre di dubbio sulla pesantezza della mano del curatore nelle aggiunte di questi segni (beninteso, in questo caso si fa esclusivamente riferimento al «pedale degli smorzi»).

Paragonando, invece, il testo dell'edizione Hallberger con quello delle edizioni originali e curate da Beethoven, e per avere una chiara idea della differenza nei segni di pedale, non è indicato procedere come per l'edizione Cramer (vale a dire elencare meramente le aggiunte – essendo in quel caso davvero di numero sparuto).

In questa circostanza, al fine di comprendere adeguatamente la portata del fenomeno, si è deciso di rappresentare la mano di Moscheles attraverso un grafico.

Sull'asse delle ascisse si articolano i singoli movimenti di tutte e 32 le sonate, su quello delle ordinate, invece, si è rappresentata la relazione matematica tra il numero totale delle misure di ogni movimento ed il numero delle battute interessate dai segni di pedale. In chiaro la versione Hallberger di Moscheles, in scuro le indicazioni annotate nelle edizioni originali curate da Beethoven.



Questa rappresentazione grafica, a scapito di un alto livello di precisione nei dettagli, propone, tuttavia, un'efficace visione d'insieme del fenomeno: fotografando l'evoluzione dell'utilizzo del pedale nel corso delle 32 sonate, permette la facoltà di proporre alcune considerazioni.

Osservando la rappresentazione scura si nota una sostanziale tripartizione: il primo terzo delle sonate, completamente esente da indicazioni prescritte da Beethoven; una parte centrale, dove, fatta eccezione per il caso particolare rappresentato dal primo mo-

vimento dell'op. 27 n. 2 (il 100% toccato dall'Adagio della Moonlight), si registra una prima contenuta prescrizione del pedale; infine, dall'op. 53 in poi, risulta evidente una presenza costante e crescente di queste indicazioni.

Confrontando la parte rossa con quella appena descritta, si registra una situazione piuttosto diversa; a differenza di Beethoven, Moscheles denota un atteggiamento piuttosto costante e coerente lungo tutto il corpus delle sonate: dall'op. 2 n. 1, infatti, fino l'op. 111, il numero delle prescrizioni del pedale «senza sordini», soprattutto nei movimenti lenti, è davvero numeroso, delineando un apparente discostamento sostanziale dalla prassi originale registrata nelle fonti beethoveniane.

Si evidenziano, tuttavia, dei punti di vicinanza tra i due colori: aldilà dell'op. 27 n. 1, è soprattutto nell'ultimo terzo della letteratura (in particolar modo dall'op. 81a), che si registra una certa somiglianza tra quanto prescritto da Beethoven e quanto proposto dalla *Pracht-Ausgabe* di Hallberger. Le ragioni di queste differenze, presentando una grande complessità, meritano uno spazio adeguato: si rimanda, di conseguenza, a studi più approfonditi in materia;⁶⁵ è interessante, tuttavia, sottolineare in questa sede il fatto che Moscheles associ l'aggiunta di queste prescrizioni con un altro ed importante fattore: l'evoluzione organologica.

Il curatore, infatti, asserisce che gli strumenti disponibili agli albori degli anni Sessanta dell'Ottocento permettono effetti diversi da quelli in uso ai tempi di Beethoven. Questi cambiamenti devono aver necessariamente influenzato le scelte adottate dal curatore il quale, al fine di tradurre gli stessi effetti e rappresentarli con intelligibilità agli occhi degli amatori, ha dovuto introdurre nuove prescrizioni, compatibili, stando alle parole di Moscheles, con la tradizione.

Questo processo di evoluzione, che negli anni Sessanta aveva raggiunto proporzioni considerevoli, un trentennio prima aveva già profondamente influenzato gli interpreti di quegli anni che, grazie alle migliorie nel suono degli strumenti, potevano ricorrere all'utilizzo dei pedali in sporadiche occasioni:

«We have seen how Moscheles, starting as a bravura player, gradually took broader views of his art both as a composer and player. His powers steadily matured, and this year [1831] we find in his compositions and execution a depth of feeling and expression in advance of former years; witness the adagio of his Concerto in C major, written about this time, and the new Trio, upon hearing which Hummel said that no modern pianoforte player but Moscheles could write such an adagio. It should, however, be stated here that this progress, although mainly originating with Moscheles himself, was greatly favoured by the improvements made in Erard's pianos; their organ-like tone and full resonant sounds gave Moscheles such pleasure that no doubt he had every incentive to bring into relief these

65 Sull'argomento vedi Miucci: *Le sonate per pianoforte*, pp. 337–392; vedi anche David Rowland: *Beethoven's pianoforte pedalling*, in: *Performing Beethoven*, a c. di Robin Stowell, Cambridge 1994, pp. 49–69; e id.: *A History of Pianoforte Pedalling*, Cambridge 1993.

great excellences, and display them in his adagios. «A very violoncello,» he used to say, praising the tone, which he could prolong without using the pedals; to the excessive use of these he had a rooted aversion. «A good player,» he used to say, «must only rarely use the assistance of either pedal, otherwise he misuses it.» Frequently he would listen to an excellent pianoforte player, praise him in many respects, adding, «I wish he had not his feet so perpetually upon the pedals. All effects now it seems must be produced by the feet – what is the good of people having hands? It is just as if a good rider wanted for ever to use spurs.»⁶⁶

E circa l'Érard ricevuto da Moscheles nel 1853, la moglie riporta le seguenti sensazioni registrate dal compositore:

«Really I can act upon it as upon a kindred spirit, and slowly spin out the tone as upon a stringed instrument, and that, too, without using the loud pedal; as for the soft pedal I do not require it to produce a pianissimo, and can rely solely on my touch.»⁶⁷

Rimanendo ai margini di una trattazione approfondita di queste implicazioni organologiche e di prassi esecutiva, è possibile, tuttavia, proporre alcune considerazioni conclusive. L'analisi delle fonti Cramer ha evidenziato, infatti, l'intento da parte del curatore di raccogliere in un'unica antologia la letteratura del grande maestro, utilizzando le fonti ritenute più attendibili ed evitando di introdurre aggiunte, quanto meno su vasta scala. L'obiettivo, in altre parole, rispondeva a quello di voler diffondere questa letteratura il più possibile, rendendo così il giusto tributo alla figura da poco scomparsa di Beethoven. Il caso della *Pracht-Ausgabe*, invece, è profondamente diverso. Racconta di un altro tipo di esigenza del mondo musicale che si ripercuote in un approccio da parte del curatore totalmente differente, sia concettuale che editoriale. La necessità, in questo caso, non è più solo quella di diffondere la letteratura, ma di «spiegarla»: di renderla, ossia, accessibile a qualsiasi grado del sapere musicale. In altri termini questa seconda impresa editoriale dipinge un'utenza musicale il cui testo, così come tramandato dalle fonti autentiche, non sembrava essere più sufficiente. E non è un caso che l'antologia abbia riguardato proprio i *Classiker*, ossia quegli autori il cui *usus scribendi* era strutturato su di un linguaggio ai più non apparente, ma che ai professionisti era sufficiente per poter desumere le corrette direttive interpretative. Uno stile compositivo che, fondato su codici e su di un retro-testo che affondava le proprie radici nelle tradizioni clavicembalistiche e clavicordistiche precedenti, necessitava di essere esplicitato per le grandi masse. Ciò ha comportato l'aggiunta di tutti quei segni ed indicazioni interpretative, estranee alle pagine originali, e che Moscheles definiva «inutili per i professionisti, ma necessari per gli amatori».

Questo differente approccio concettuale restituisce un mondo musicale in profonda evoluzione durante il corso dell'Ottocento e le cui esigenze hanno determinato la diversa

⁶⁶ Moscheles: *The life of Moscheles*, vol. 1, pp. 246–247.

⁶⁷ *Ibid.*, vol. 2, pp. 231–232.

fortuna e le numerose aggiunte apportate alle pagine di questa letteratura beethoveniana – fino ad arrivare a vere e proprie manipolazioni durante il tardo Ottocento e l'inizio del Novecento (ma questa è un'altra storia!). In tal senso l'operato di Moscheles contribuisce a rendere questo quadro ulteriormente intellegibile, consegnandoci delle precise fotografie di come, tra la prima e la seconda metà dell'Ottocento, stessero cambiando sia l'utenza musicale in generale che la concezione del testo beethoveniano in particolare.

Appendice 1 Anton Schindler: *The life of Beethoven*, pp. 385–387:

Lista delle opere disponibili all'interno della Complete Edition (1841)

385		
MESSRS. CRAMER AND CO. ARE PUBLISHING		
A COMPLETE EDITION		
OF		
BEETHOVEN'S WORKS,		
EDITED BY J. MOSCHELES.		
THE FOLLOWING HAVE ALREADY APPEARED :—		
No.	Opera.	Key.
1. Sonata Pathetique, dedicated to Prince Lichnowski	13	C minor.
2. Grand Sonata, dedicated to ditto	26	A flat.
3. Sonata, No. 1, Op. 29	29	G.
4. Ditto, No. 2, ditto	29	D minor.
5. Ditto, No. 3, ditto	29	A flat.
6. Grand Sonata, dedicated to Count de Browne	22	B flat.
7. Sonata, dedicated to Mademoiselle Juliette Guicciardo, No. 1	27	C minor.
8. Sonata, dedicated to the Princess de Lichtenstein, No. 2	27	E flat.
9. Sonata (Pastorale), dedicated to M. Sonnenfells	28	D.
10. Sonata	90	E minor.
11. Ditto	54	F.
12. Ditto	110	A flat.
13. Ditto, dedicated to the Countess of Brunswic	78	F # major.
14. Sonata, dedicated to Haydn, No. 1	2	F minor.
15. Ditto, ditto, No. 2	2	A.
16. Ditto, ditto, No. 3	2	C.
17. Grand Sonata, dedicated to Madame Antonia de Brentano	111	C minor.
18. Grand Sonata	7	E flat.
19. Sonata, No. 1	49	G minor.
20. Ditto, No. 2	49	G.
21. Sonata, dedicated to Madame la Comtesse de Browne, No. 1	10	C minor.
22. Ditto, dedicated to ditto, No. 2	10	F.
23. Ditto, dedicated to ditto, No. 3	10	D.
24. Grand Sonata, dedicated to Count de Waldstein	53	C.
VOL. II.		S

386

LIST OF BEETHOVEN'S WORKS.

No.	Opera.	Key.
25. Sonata Appassionata, dedicated to Count de Brunswic		F minor.
26. Sonata Caractéristique	81	E flat.
27. Sonata, No. 1	14	E.
28. Ditto, No. 2	14	G.
29. Grand Sonata	109	E.
30. Grand Sonata, Part I.	106	B flat.
31. Ditto, Part II.	106	B flat.
32. Sonata	101	A.
33. Sonata	79	G.
34. Fantasia	77	G minor.
35. Andante	35	F.
36. Variations e Finale alla Fuga		E flat.

SONATAS FOR PIANO AND VIOLIN.

1. Grand Sonata, No. 1, dedicated to Salieri	12	D.
2. Sonata, No. 2, dedicated to ditto	12	A.
3. Ditto, No. 3, dedicated to ditto	12	E flat.
4. Sonata, dedicated to Monsieur le Comte Maurice de Fries, No. 1	23	A minor.
5. Sonata, dedicated to ditto, No. 2.	23	F.
6. Sonata, dedicated to the Emperor of Russia, No. 1	30	A.
7. Ditto, dedicated to ditto, No. 2	30	C minor.
8. Ditto, dedicated to ditto, No. 3	30	G.
9. Grand Sonata, dedicated to Prince Rudolphe	96	G.
10. Grand Sonata, dedicated to M. Kreutzer	47	A.

SONATAS FOR PIANO AND VIOLONCELLO.

1. Grand Sonata, No. 1	5	F.
2. Sonata, No. 2.	5	G.
3. Sonata	17	F.
4. Ditto	69	A.
5. Ditto, No. 1	102	C.
6. Ditto, No. 2	102	D.

TRIOS FOR PIANO, VIOLIN, AND VIOLONCELLO.

1. Trio, No. 1	1	E flat.
2. Ditto, No. 2	1	G.
3. Ditto, No. 3	1	C minor.
4. Trio	11	B flat.
5. Trio (from the Septetto)	38	E flat.
6. Ditto, No. 1	70	D.
7. Ditto, No. 2	70	E flat.
8. Ditto	97	B flat.

LIST OF BEETHOVEN'S WORKS.

387

CONCERTOS.

No.		Opera.	Key.
1.	Concerto	15	C.
2.	Ditto, dedicated to Monsieur Charles Nikl	19	B flat.
3.	Concerto, dedicated to Prince Louis Ferdinand de Prusse	37	C minor.
4.	Concerto	58	G.
5.	Concerto, dedicated to Archduke Ru- dolphe	73	E flat.
6.	Fantasia with Chorus	80	C minor.

AIRS WITH VARIATIONS.

1. Air Russe
2. Nel cor più
3. Une Fièvre
4. Air from the Ballet of Le Nozze
5. La Stessa la Stessissima
6. Swiss Air

(TO BE CONTINUED.)

Mount of Olives (Oratorio)—English Version. By Thos. Oli-
phant, Esq. The Choral Parts to be had separately.

Six Songs, with English Words. By Thos. Oliphant, Esq
Fidelio, a Grand Opera.

** Publishing by Subscription, a complete Edition of the
Quatuors for two Violins, Tenor, and Violoncello.

THE END.



Appendice 2 Beethoven's Complete Edition: Lista del contenuto
dei tre volumi dedicati alle sonate per pianoforte (1839)

1

BEETHOVEN'S WORKS,
Edited by
J. MOSCHELES.

London, Published by Cramer, Addison & Beale, 201 Regent Street, & 67, Conduit Street.

INDEX.

Sonatas for the Piano Forte.

<p>VOLUME I.</p> <p>N^o 1 <i>Allegro</i> SONATA Op. 13 13</p> <p>N^o 2 <i>Andante</i> GRAND SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 3 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 4 <i>Andante</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 5 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 6 <i>Allegro</i> GRAND SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 7 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 8 <i>Andante</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 9 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p>		<p>N^o 10 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 11 <i>by Trösch of San Marino</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 12 <i>Andante</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 13 <i>Andante</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 14 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 15 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 16 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 17 <i>Andante</i> GRAND SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 18 <i>Allegro</i> GRAND SONATA Op. 10 10</p>		<p>N^o 19 <i>Andante</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 20 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 21 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 22 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 23 <i>Andante</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 24 <i>Allegro</i> GRAND SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 25 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 26 <i>Andante</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 27 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p>		<p>N^o 28 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 29 <i>Andante</i> GRAND SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 30 <i>Allegro</i> GRAND SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 31 <i>Andante</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 32 <i>Allegro</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 33 <i>Andante</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 34 <i>Allegro</i> FANTASIA Op. 10 10</p> <p>N^o 35 <i>Andante</i> SONATA Op. 10 10</p> <p>N^o 36 <i>Allegro</i> VARIATIONS AND FUGUE ALLA FUGA Op. 10 10</p>	
--	--	---	--	---	--	---	--

Three Sonatas are lost in Three 18th half bound 2nd 3rd 4th

End of Vol. I which completes the Series Sonatas 1-36

Inhalt

Introduction 7

Vorwort 12

Pierre Goy Beethoven et le registre qui lève les
étouffoirs – innovation ou continuité? 18

Jeanne Roudet La question de l'expression au piano.
Le cas exemplaire de la fantaisie libre pour clavier (1780–1850) 45

Suzanne Perrin-Goy/Alain Muller Quels doigtés pour quelle interprétation?
Une analyse sémiotique des prescriptions dans les méthodes
de piano-forte au début du XIX^e siècle 64

Edoardo Torbianelli Le jeu et la pédagogie de Liszt dans le Paris des
années 1830 et leur rapport avec les traditions pianistiques contemporaines 86

Yvonne Wasserloos Ignaz Moscheles und die Leipziger Klavierschule 111

Guido Salvetti Forse non ci fu una «scuola pianistica milanese» 124

Bianca Maria Antolini Editori musicali e didattica pianistica
nella prima metà dell'Ottocento 145

Martin Skamletz »Überhaupt hätte ich dir gern alles mitgeteilt, was meine
Feder die Kühnheit hatte um zu stalten damit deine Auflage mit der hiesigen
übereinstimme«. Ignaz Moscheles bearbeitet Klavierwerke von
Johann Peter Pixis für den englischen Markt 161

Leonardo Miucci Le sonate per piano-forte di Beethoven.
Le edizioni curate da Moscheles 193

Namen-, Werk- und Ortsregister
Index des noms, œuvres et lieux cités 236

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 246

GUIDE-MAINS

Contexte historique et enseignement du piano
au XIX^e siècle • Klavierspiel und Klavierunterricht
im 19. Jahrhundert • Herausgegeben von Leonardo
Miucci, Suzanne Perrin-Goy und Edoardo Torbianelli
unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach
und Nathalie Meidhof

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 11



Dieses Buch ist im Oktober 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der Seria und der SeriaSans, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier Caribic cherry wurde von Igepa in Hamburg geliefert. Rives Tradition, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-91-8